Dr. E. Bassermann-Jordan

Die dekorative Malerei der Renaissance am Bayerischen Hofe



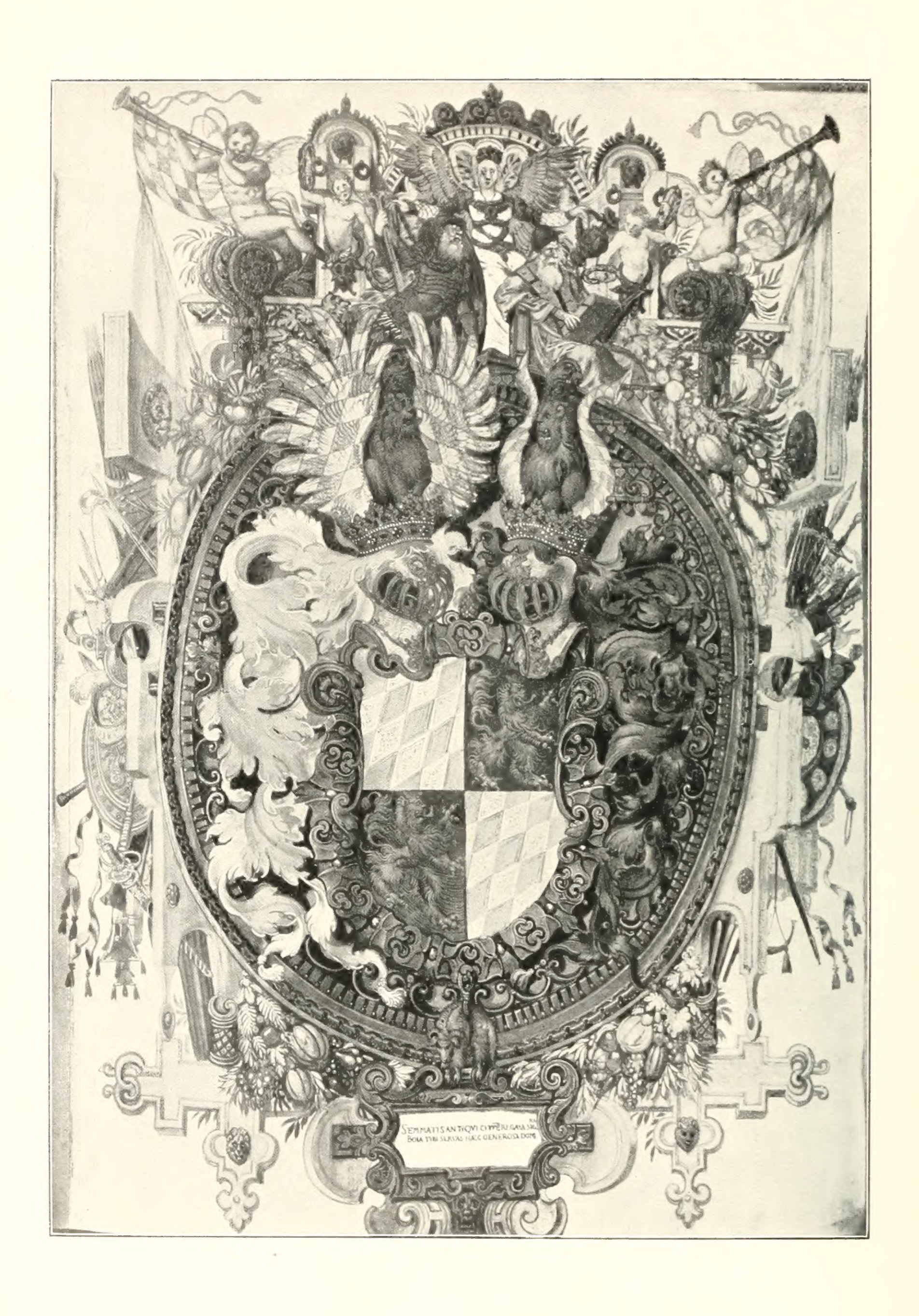
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.











DIE
DEKORATIVE MALEREI
DER RENAISSANCE
AM
BAYERISCHEN HOFE



DIE
DEKORATIVE MALEREI DER RENAISSANCE
AM
BAYERISCHEN HOFE

VON

DR. ERNST BASSERMANN-JORDAN

MIT 11 VOLLBILDERN UND 100 TEXTILLUSTRATIONEN

MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
MCM.



Den Clichés liegen, wenn nichts anderes bemerkt ist, Originalaufnahmen des Verfassers zu Grunde

Druck der Bruckmann'schen Kunst- und Buchdruckerei, München

Cliches von der Graphischen Kunstanstalt Brend'amour Simhart & Co., München

SEINER KÖNIGLICHEN HOHEIT

DEM

PRINZEN RUPPRECHT VON BAYERN

IN TIEFSTER EHRFURCHT

GEWIDMET

VOM VERFASSER



Inhaltsübersicht



Verzeichnis der Illustrationen



Vorwort

Seit den frühesten Zeiten [illegible], sowie besonders die Handelsbeziehungen [illegible] dem Süden und brachten dies Land, teils direkt, teils durch das Mittelglied Tirol mit Italien in Verbindung. Diese Verbindung wird noch enger durch Familienbeziehungen, die im 15. Jahrhundert das wittelsbachische Fürstenhaus mit Oberitalien verknüpfen, und durch das lebhafte Interesse, das die bayerischen Herzöge der Kunst Italiens gegenüber stets bewiesen. Es ist deshalb auch für die deutsche Kunstgeschichte von Gewinn, zu verfolgen, wie die Renaissancekunst in Altbayern Eingang findet. Zwar haben schon Lübke und Sighart auf die in Frage kommenden Denkmäler hingewiesen; doch lassen beide Autoren diesen nicht die gerechte Würdigung zu teil werden, der eine, weil er für die Beurteilung der Renaissancekunst überhaupt noch nicht den entsprechenden Standpunkt gefunden hat, der andere, weil er alles mit dem nationalistisch betonten, falschen Masstab der deutschen Renaissance misst.

Die Entwickelung der Malerei in Bayern während des Zeitalters der Renaissance ist im Zusammenhange nirgends verfolgt worden, und die Lebensbeschreibung einzelner hervorragender Meister über die ersten Anfänge, die sehr der Nachprüfung und Richtigstellung bedürfen, nicht hinausgekommen. Bis wir ein völlig klares Bild der ganzen interessanten Zeit gewinnen können, bis auch Einzelheiten festgestellt sind, die uns den Wirkungskreis der Hauptmeister scharf zu umgrenzen erlauben, ist noch viel Arbeit zu thun.

Zwei parallele Wege führen zu diesem Ziele: die Stilkritik und die systematische, erschöpfende Archivforschung.

Ohne planmässige Durcharbeitung des gesamten Aktenmaterials, womit nur an einzelnen Stellen der Anfang gemacht ist, kann an eine befriedigende biographische Bearbeitung der Zeit nicht gedacht werden. Der grosse Gang der Entwickelung dagegen kann rein auf dem Wege der Stilkritik im ganzen verfolgt werden, und dies war meine Absicht auf den folgenden Blättern. Was aus dem reichen Aktenmateriale schon bekannt war oder sich aus meinen eigenen Archivstudien ergeben hat, soll zwar genannt werden, aber nicht als Ausgangspunkt der Untersuchungen, sondern nur als Beleg für die Ergebnisse der Stilkritik dienen.

Eine kurze Beschreibung der Denkmäler war zum Verständnis der Dinge nicht wohl zu umgehen.

Zur Begrenzung des ungemein reichen Stoffes habe ich auf die dekorative und höfische Malerei der Zeit das Hauptaugenmerk gerichtet, da diese, weit mehr als Architektur und Plastik, das Eindringen und Verarbeiten der fremden Einflusse deutlich erkennen lasst, auf Einzelheiten aber nur dann hingewiesen, wenn sie dazu dienen konnten, das Bild der Entwickelung zu vervollständigen oder Irrtümer beseitigen zu helfen, die sich seit langem in der Litteratur weitererben. Und wie viele sind nicht gerade in dieser Kunstepoche Bayerns gang und gäbe geworden! Stilgleichheit, kaum je so ausgesprochen, wie im Gebiete dieser Arbeit, ist fur Individualität eines und desselben Meisters gehalten worden, und ganze Gruppen von Werken sind einem einzigen Künstler gegeben worden, die nur einer Zeit und einer Stilrichtung angehören. Was schreiben nicht die Munchener alles ihrem Peter Candid zu: die Residenz, den Bau sowohl wie die gleichzeitige Innenausstattung, die Bronze-Portalfiguren, das Kaiser Ludwigs-Grab, an Bronzewerken überhaupt so ziemlich alles, was die ganze Zeit geschaffen hat. Und die ältere wie die neuere Litteratur teilt diese Ansicht zum grossen Teil, und langsam nur wird sich in Tradition und Wissenschaft eine andere Meinung einbürgern können.

Die vorliegende Arbeit will also eine erschöpfende Behandlung der gesamten dekorativ-malerischen Produktion am bayerischen Hofe der Renaissancezeit nicht geben, nur ihr Entwickelungsgang soll auf Grund stilkritischer Untersuchungen an der Hand der Denkmäler klargelegt und da oder dort zu Detailstudien Anregung gegeben werden. Auf die Illustration des Textes habe ich deshalb besonderen Nachdruck gelegt.

Wenn dann eine spätere, umfassende Arbeit auf Grund der Archivalien die hier gezogenen Folgerungen auch nur in den Hauptpunkten bestatigen und im Detail bereichern sollte, so ist der Zweck dieser Zeilen erfullt.

Es ist fur mich nur eine angenehme Pflicht, auch an dieser Stelle meinen ergebenen Dank für die vielfache Unterstützung auszusprechen, die mir bei der Bearbeitung des Materiales von dem kgl. Obersthofmeisterstab, den kgl. Direktionen der Zentral-Gemälde-Galerie, des bayerischen Nationalmuseums, des kgl. Kupferstichkabinetts zu München, des kgl. bayerischen allgemeinen Reichsarchives, von Sr. Durchlaucht dem Herrn Fürsten Fugger-Babenhausen und von den kgl. Kreisarchivaren in München und Landshut zu teil wurde. Zu ganz besonderem Danke verpflichtet bin ich den Herren Konservator H. Haggenmiller und Bibliothekar W. M. Schmid am bayerischen Nationalmuseum, die in der liebenswurdigsten Weise meine Arbeiten mit ihren Erfahrungen und ihrem Rate unterstutzten. Herrn Dr. K. Trautmann in München bin ich fur eine Reihe von Anregungen dankbar, die mich zu neuen Untersuchungen ermutigt haben.

München-Deidesheim,
[illegible]

Dr. Ernst Bassermann-Jordan.







[illegible]

D[illegible] ornamentale Holzplastik bestimmt. [illegible] sonders reich zur Verfugung stehende Material eine bedeutende Forderung erfuhr, wohl auch der rein statistische Umstand mit, dass die transportablen Werke der Plastik immer in einem relativ grösseren Prozentsatz auf unsere Tage herubergerettet wurden, als die Werke einer mit der Architektur verbundenen dekorativen Malerei. Deshalb darf deren Verbreitung in jener Zeit nicht zu gering angeschlagen werden. Zwar ist die Gotik nördlich der Alpen mit ihrer Auf[illegible] Malerei im allgemeinen nicht besonders gunstig; aber die Technik des Backsteinbaues und der im Volkscharakter liegende massige Ausdruck der Bauwerke in den bayerischen Stammlanden heben die im Stil selbst gelegenen ungunstigen Propositionen wieder auf. Auch die seit den fruhesten Zeiten nie versiegenden Beziehungen zu der Kunst [illegible] in Altbayern von bedeutendem Einfluss[1]. Leider sind sehr wenige Werke erhalten; ich verweise aus dem Kreise der kirchlichen Kunst auf die Wandmalereien zu Blutenb[illegible] St. Jodok, Straubing St. Jakob[6] u. a.

[illegible]

3) Ebenda. Tafel 108, S. 801.

[illegible]

6) Noch nicht publiziert.



MÜNCHEN, BAYER. NATIONALMUSEUM [illegible] AUS DEM ALTEN HOFE [illegible] MÜNCHEN

Noch geringer an Zahl sind die Werke der profanen Dekorationsmalerei. Die aus dem [illegible]hause zu München abgenommenen und in das bayerische Nationalmuseum verbrachten Wandbilder (Abb. 1) haben religiöse Sujets[1]. Einen anderen Charakter zeigen die seinerzeit im „Alten Hofe“, der ehemaligen Residenz der bayerischen Herzoge zu München, aufgedeckten Wandmalereien (Abb. 2) aus der Zeit von ca. 1470, von denen Reste ebenfalls ins bayerische Nationalmuseum übertragen wurden[2]. Eine Reihe stehender, zweidrittel lebensgrosser Figuren in Rüstung oder Kostüm, zu zweien und dreien gruppiert und mit erklärender Unterschrift versehen, repräsentierten die verschiedenen Herrscher des herzoglichen Hauses seit den frühesten Zeiten, bildeten also eine wirkliche Ahnengalerie. Über den künstlerischen Wert dieser Bilder ist ein Urteil schwer abzugeben, da sie fast zu zwei Drittel neu gemalt sind. Nicht mehr zum bayerischen, sondern schon ins schwäbische Grenzgebiet gehört das Schloss zu Füssen, eine ehemals bischöflich augsburgische Besitzung. Die Thür- und Fensteröffnungen des Hauptgebäudes zeigen auf der Hofseite in Malerei nachgeahmte reiche Architekturumrahmungen, Giebel und Erker (Abb. 3), zum Teil in der für die Gotik charakteristischen verzerrten Perspektive[3].

Eine sehr originelle Verwendung der Malerei zur Ausschmückung eines Innenraumes weisen die, freilich auch nicht mehr in den Bereich altbayerischer Kunstproduktion gehörende Decke und die Wandvertäfelung der ehemaligen Amtsstube des Augsburger Weberhauses (Abb. 4) auf, nunmehr im bayerischen Nationalmuseum[4].

[1] S. XV. [illegible]

[2] [illegible] XIV. [illegible] Anzeiger [illegible] XII. S. 2[illegible].

[3] [illegible] Heft 2 [illegible] S. 133.

[4] [illegible]



[illegible]

Das Bild der Entwicklung [illegible]
der südlichen, Bayern stammverwandten Lande in Betrachtung [illegible]
In erster Linie stehen da die Wandgemälde [illegible]
Bozen[1]. Abgesehen von [illegible]

[1] Berthold Riehl, [illegible]

Inhalt bietet und von der kunstgeschichtlichen Bedeutung, die ihnen [illegible] deutsche Charakter verleiht, sind sie auch an dieser Stelle wichtig [illegible] Systems, das die glatt verputzten Wande von oben bis unten mit figurlichen und ornamentalen Malereien bedeckt. Fur die besonders in Tirol so beliebte Art, die Wandflache über einem Sockel bis zur Decke hinauf mit naturalistisch empfundenem, aber geschickt stilisiertem Rankenwerk ganz zu füllen, gibt das Schloss Frundsberg bei Schwaz ein vorzugliches Beispiel[1]. Ihm stellt sich die Burg Reifenstein (1498) mit ihren bemalten Wänden und Decken gleichwertig an die Seite[2]. Im Jöchelsturm bei Sterzing[3] (1469) und in der, ja ebenfalls dem bayerischen Charakter so nahestehenden Dekoration der sogenannten Fürstenzimmer auf Hohensalzburg[4] (aus der Zeit um 1500) tritt dann die Malerei als selbständige Kunst zurück und dient mit den satten Farben von Rot, Blau und Gold bloss als Fassung der zierlichen Schnitzereien an Thuren, Tafelungen und Decken (Abb. 5 u. 6).

Im System wiederum nähert sich mehr den Ahnenbildern im Alten Hof zu Munchen der gemalte Stammbaum der Habsburger auf Tratzberg (Abb. [illegible]), vom Beginn des 16. Jahrhunderts.

In verschiedenster Weise erfullt so in der spaten Gotik die Malerei ihre Aufgabe, die Prunk- und Wohngemächer der Fursten und Adeligen zu schmucken. Bald fullt sie in zwangloser Komposition wie die Teppiche, an deren Stelle sie tritt, mit Darstellungen aus Poesie und Heldensage die Wande, bald muss sie den freien Zug der Ornamentranken dem strengen Gesetze der Architekturteile wie Deckenbalken, Friesbander, Vertafelungen etc. unterwerfen, die sie schmucken soll. Dann ist sie als Fassmalerei die bescheidene Dienerin der Plastik, um gleich darauf in wurdevoller Repräsentation die Ahnen eines bluhenden Herrschergeschlechtes uns in stattlicher Reihe vor Augen zu fuhren.

Und gerade in dieser Fähigkeit, den verschiedenartigsten Aufgaben gerecht zu werden, zeigt sich, dass die Malerei ganz teilgenommen hat an der Entwickelung, die in der letzten Stilphase der Gotik (fur Altbayern von etwa 1450 an) in raschem Tempo vor sich gegangen ist. Nachdem die architektonischen Fragen so ziemlich alle gestellt und beantwortet waren, entstand von innen gleichsam wie von aussen angeregt ein eigener gotischer Dekorationsstil, der auf zweifachem Wege seinem Ziele zuschritt. Auf dem einen handelte es sich um eine aufs höchste getriebene Erleichterung und Belebung der Architekturmotive, auf dem anderen um Einfuhrung einer meist aus naturalistischen Elementen bestehenden Ornamentation; diese stellt sich auch neue, gar nicht im Sinne einer strengen Gotik gelegene Aufgaben der Fullung eines Raumes oder Rahmens, die in vielen Werken der ornamentalen Plastik und Malerei (wie geschnitzten Decken, bemalten Vertafelungen) in bewundernswerter Weise gelost sind. Und gerade dieses Streben ist es, was einerseits der Renaissance-

[illegible] S. 121
[illegible] S. 104
[illegible] S. [illegible]
[illegible] 2, S. 127
[illegible] S. 1[illegible]

ornamentik [illegible] Kunstprovinz [illegible] aber auch die [illegible] Übersetzung der [illegible] Elemente [illegible] Sprache herbeiführt, die wir als deutsche Renaissance bezeichnen. Wie die Einwirkungen der italienischen Renaissance in der schwäbischen und fränkischen

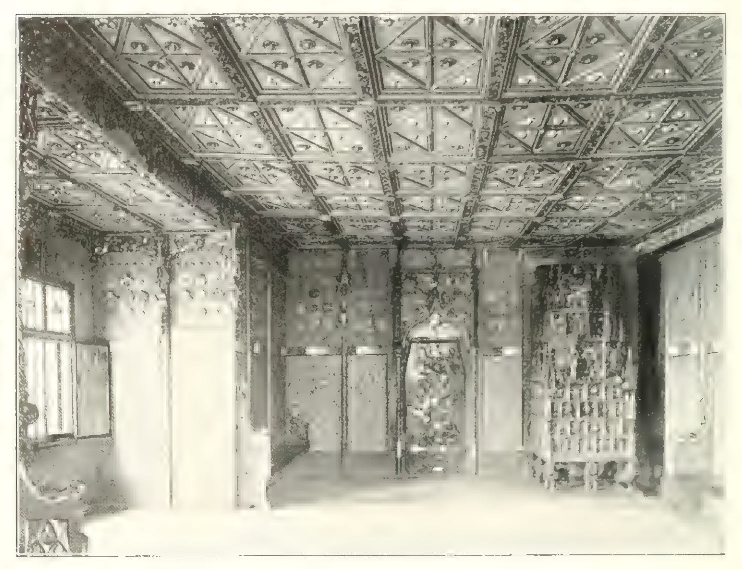


[illegible]

Kunstprovinz Deutschlands [illegible] bei Hans Burgkmair und Albrecht Dürer.

Für Altbayern [illegible] ungend bekannt und [illegible]

heimische Kunst genau verfolgen zu können. Hier möchte ich bloss auf einige prägnante Erscheinungen hinweisen, die bestätigen, dass Altbayern den neuen Strömungen sich keineswegs verschloss. Eine solche noch nicht gewürdigte Erscheinung ist der Rotmarmor-Grabstein des Ulrich Aresinger in der Peterskirche in München, laut Inschrift gefertigt von Erasmus Grasser 1482[1]. Während das Mittelrelief in der Komposition einen starken Anklang an Brixener Grabsteine zeigt, ist die malerische Behandlung der zwei Relieffiguren Petrus und Katharina ohne Beeinflussung durch italienische Gemälde nicht wohl denk-



HOHENSALZBURG [illegible] [illegible] SAAL

bar; der auf dem oberen Abschluss sitzende mandolinespielende Engel ist aber direkt einem Bilde von Carpaccio oder Giovanni Bellini entnommen. Der Stein dürfte zu den allerfrühesten Äusserungen des neuen Geistes auf deutschem Boden überhaupt gehören. Bei dem vielseitigen Meister, dessen Beziehungen zu Tirol ziemlich sicher feststehen[2], kann eine Aufnahme italienischer Kunstformen nicht erstaunen; wichtig ist hier (wie überhaupt in der ersten Epoche der deutschen Renaissance), dass unter Beibehaltung eines echt deutschen Charakters an dem ganzen Grabsteine doch gewisse Einzelheiten, die den

Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 168.

Berthold Riehl, Brennerstrasse, S. 24, Anm. 3.

Kunstler reizten, ubernommen werden; hier aber durfen wir jedenfalls einen direkten persönlichen Import durch den Bildhauer annehmen; denn die unmittelbare, stark italienisierende Wirkung schliesst die Übermittelung der neuen Formen durch ein Werk der graphischen Kunst, einen Stich oder Schnitt, fast ganz aus.



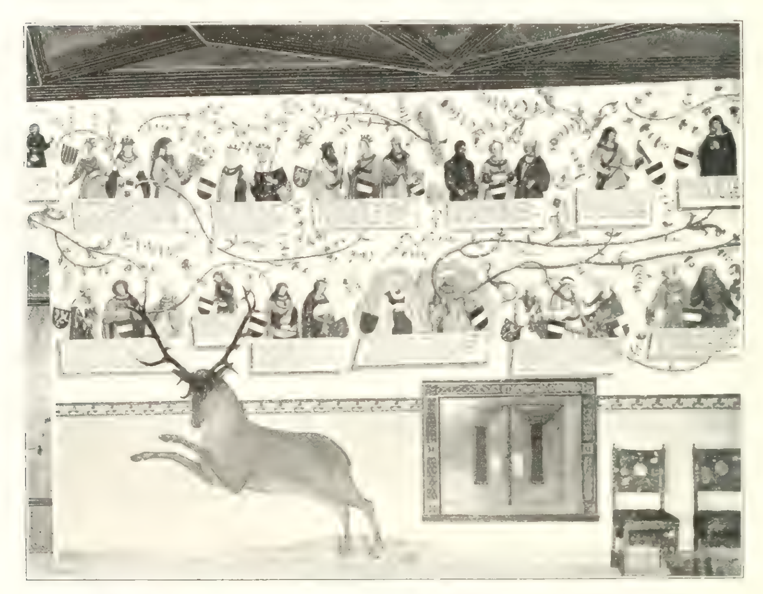
Diese Spur der Renaissance bleibt aber für München und Altbayern vorerst vereinzelt, ohne Beachtung und Nachwirkung. Wie die Münchener Bildhauer ohne Einfluss von Italien noch um 1500 arbeiteten, zeigt der Grabstein des Balthasar Bötschner in derselben Kirche.

Erst um 1510 beginnt die stärkere und bewusste Aufnahme italienischer Formen, besonders in der Ornamentik. Frühe Beispiele sind die Pilasterfüllungen auf den Glasgemälden zu Gauting bei München[1], etwa um 1510; der Altar des Caspar Marolt von 1513 in Freising[2]; die Säulen, die in der bischöflichen Residenz zu Freising die Arkaden des Hofes tragen, von 1519[3]; dann ein Grabstein an der Martinskirche in Landshut, datiert von 1525 mit einer leider beschädigten Reliefdarstellung der Krönung Mariä, aber sehr feinen, gut erhaltenen Pilasterfüllungen. Eine klare Übersicht über den zeitlichen Beginn und die örtlichen Verästelungen des Stromes dieser neuen Kunstformen wird man sich erst machen können, wenn einmal alle Kunstdenkmäler Altbayerns aufgenommen und wissenschaftlich verarbeitet sind. Jedenfalls war auch in Altbayern, wie anderswo, der Buchdruck eines der besten Verbreitungsmittel der neuen Formen. Eine Geschichte des bayerischen Buchdruckes ist aber leider noch nicht geschrieben, wodurch der Zusammenhang mit dem italienischen Buchdruck und die Übernahme und Umarbeitung der dort üblichen Titelblätter, Randleisten, Vignetten etc. klargelegt würde. Die Werke, die grosse Meister, wie Burgkmair, Dürer, Holbein u. a. für die Vervielfältigung geschaffen, sind ja bekannt und haben ihre Würdigung gefunden[4]; sie sind natürlich auf die altbayerischen Künstler nicht ohne Einfluss geblieben; aber die neuen Zierformen in die breitesten Schichten [illegible]

1) Kunstdenkmale [illegible]
2) Ebenda [illegible]
3) Ebenda [illegible]
4) Vergl. [illegible]

kleinsten Märkten der von den Hauptstrassen des Handels abgelegenen [illegible] zu tragen, dazu hat ganz besonders der Buchdruck minderer Sorte beigetragen.

Dafür dürfte Ingolstadt ein Beispiel sein. Die Stadt war damals Sitz einer der herzoglichen Linien des wittelsbachischen Hauses, aber auch der 1472 gestifteten Universität, an der Dr. J. Eck, der Hauptgegner Luthers, lehrte. Von hier gingen auch eine Menge gedruckter Protestschriften gegen die Reformation aus, die nach dem Geschmacke der Zeit alle, wenn auch oft bescheiden



TAFEL III [illegible]

mit Renaissanceornamenten ausgeschmückt waren. Dagegen verblieb auch die dort einheimische Kunst ausgiebiger unter dem Einfluss der [illegible], wofür in der Grabplastik Beweise vorliegen.[1]

Die Architektur hatte, was ihre Hauptaufgabe anlangt, sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts durch die neuen Strömungen gar nicht beeinflussen lassen. Die bedeutende Thätigkeit in der kirchlichen Baukunst, die mit den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts begonnen, hatte ihr Ende noch nicht erreicht. Bei einer Menge grösserer Bauten zog sich die Fertigstellung, für welche gan-

[1] [illegible] 10–12.

[illegible] Kleinere Neuerungen der Zeit, von minder begabten Meistern [illegible] erst recht keinen Anlass, [illegible] des neuen Stiles [illegible] profanen Baukunst blieben die oben zum Teil schon angedeuteten Grundsatze der Raumwirkung und Innendekoration massgebend; wenn zu dekorativen Zwecken italienische Formen Anwendung finden, wie z. B. an den Saulen der Residenz zu Freising, so sind und bleiben es Ausnahmen. In der figurlichen (Relief- und statuarischen) Plastik der Zeit, die ja besonders fur kirchliche Zwecke arbeitet, beginnt etwa seit 1520 ein eigenartiger, in einzelnen Zugen stark naturalistischer Stil sich zu entwickeln, der gegen 1540 seinen Höhepunkt erreicht. Als Hauptvertreter dieses Stiles können etwa die Figuren des Moosburger Hochaltares angesehen werden, deren Entstehungszeit ganz an den Beginn dieser Entwickelung zu setzen ist. Neben manchen anderen Einflussen macht sich in ihnen wohl eine starke Einwirkung der graphischen Kunste geltend, in der Art wie die Gewandfalten, Bart- und Kopfhaare stilisiert werden. Die immer tiefer werdende Unterarbeitung der einzelnen Partien, die gegenuber dem flachen Eindruck der Arbeiten aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts auf eine kräftige Schattenwirkung hinarbeitet, geht jedenfalls auf gleichzeitig in der Malerei auftretende Bestrebungen zurück oder wenigstens mit ihnen Hand in Hand[1]. Dass die ornamentale Plastik dagegen bereits stark mit den neuen Elementen durchsetzt ist, habe ich schon oben angedeutet. Am langsten hielt sie an dem gotischen Stile fest in jenen Werken der kirchlichen Kunst, deren Formen durch die Architektur mit bestimmt sind, wie Altare, Kanzeln, Orgeln, Chorstühle etc.; doch hat z. B. das Chorgestuhl zu Steingaden[2] von 1534 wieder einen ausgesprochenen Renaissancecharakter.

Wenn eine Anderung des Charakters der Malerei im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Altbayern auch nicht zu leugnen ist, so beschrankt sich diese doch mehr auf die Aufnahme der veränderten Zeittracht, auf Stilisierung von Gewandpartien, wie sie in der Plastik üblich ist und auf mehr malerische Auffassung in der Licht- und Schattengebung. Hieher sind Altdorfer und die sonst der sogenannten Regensburger Schule angehörenden Maler zu rechnen. Jene Meister aber, die den neuen Stil voll erfassen und in ihrer deutschen Art weiter bilden, wie die Bocksberger, Christoph Schwarz, Hans von Achen, wurden alle erst in den dreissiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts geboren. Hans Muelich nimmt eine vermittelnde Stellung zwischen beiden Gruppen ein, indem er sich zwar in seiner Ornamentik ganz der Renaissance hingiebt, in den figürlichen und landschaftlichen Bildern aber noch der vielfach, besonders in der Farbe phantastische und doch oft nüchterne Angehörige der Regensburger Schule bleibt.

[1] [illegible]

[2] [illegible]



Dies war etwa der Stand der Kunst in Altbayern um die Jahre 153[illegible]–4[illegible]. Ich trete im folgenden an die Beschreibung eines Werkes heran, dessen Kontrast zu allem damals Bestehenden kaum grösser gedacht werden kann. Auf uns freilich, die wir auch die nachfolgende Entwickelung kennen, ist seine Wirkung nicht derartig, wie auf seine Zeitgenossen. Im Jahre 153[illegible] beschloss Herzog Ludwig von Niederbayern, in Landshut den Neubau einer Residenz zu errichten. Die Lage des Bauplatzes war durch die damaligen Zeitumstände und durch den Charakter, den der Bau bekommen sollte, gegeben. Ein so hoch gelegenes, schwerzugängliches, mehr dem Schutz als der Bequemlichkeit dienendes Terrain, das auch umfangreiche Bauten nur schwer gestattet haben würde, wie das der Burg Trausnitz, entsprach nicht mehr den Anschauungen der Zeit. Ludwig liebte in viel höherem Grade das Repräsentative und Moderne als Wilhelm V., der vierzig Jahre später wieder auf die Trausnitz zurückgriff und sie nach umfassenden Veränderungen lange Zeit bewohnte. Seinem insichgekehrten Wesen entsprach die Lage der Trausnitz mehr, bei deren Schönheit Natur und reiche Gartenanlagen, die heute verschwunden sind, die Hauptfaktoren bildeten. In seinem kleinen Schlosse Schleissheim hat später Wilhelm V. inmitten seiner Gärten und Einsiedeleien seine Tage in grösster Einsamkeit beschlossen.

So wurde denn mitten in der Altstadt, in der Nähe der Martinskirche, gegenüber dem Rathause, die neue Residenz der bayerischen Herzöge erbaut. Landshuts Hauptstrasse bietet noch so recht das Bild einer mittelalterlichen Stadt durch seine zur Strasse querliegenden Häuser, deren hohe Giebel zum Teil ihre ursprüngliche gotische Form behalten haben.

Die Residenz aber sticht durch ihr ganz anderes System der Anlage, mit ihrer parallel der Strasse liegenden Längsachse, von allen umliegenden Privatgebäuden völlig ab.



[illegible]

Ihre Wirkung ist nicht, wie bei gotischen Bauten vorwiegend, durch die Silhouette und das malerische Detail bedingt, sondern beruht lediglich auf den architektonischen Verhältnissen des Baues und dem Zusammengehen mit einem freien Platze, einer breiten Strasse, wie es die Renaissance für Palastbauten fordert.

Am 6. Mai 1536 hatte Herzog Ludwig zu dem an der Hauptstrasse der sogenannten Altstadt gelegenen Teil der Residenz den Grundstein gelegt; dieser Bauteil wurde bis 1537 von den Baumeistern Niklas Überreiter und Bernhard Zwitzel aus Augsburg errichtet[1]. Da 1780 dieser Trakt vollkommen verändert wurde, interessiert uns nur die Eingangshalle. Die ursprüngliche Façade (Abb. 9), an der auch Malerei verwandt war, ist in Wening, Topographia Bavariae 1701, Rentamt Landshut, Tafel 5, sichtbar.

Durch das einfache Portal kommt man in eine Halle mit rundbogigem Gewölbe, das von Rotmarmorsäulen und zwar vier freistehenden und acht Wandsäulen mit Renaissancekapitellen getragen wird. Die Joche sind durch flache Gurten von einander getrennt und haben an den Gräten Rippen von gotischem Profil und Schlussteine mit Imperatorenköpfen. Die einzelnen Felder wieder sind durch Stuckbänder in Dreiecke geteilt; man kann also hier jenes Schwanken zwischen den Formen der Gotik und der Renaissance beobachten, das die Werke deutscher Renaissance in Bayern um 1530 charakterisiert.

Von der Halle tritt man in den Hof (Abb. 10), der unten seine Beschreibung findet. Mitten im Bau trat infolge irgend welcher heute nicht mehr erklärbarer Umstände eine völlige Änderung in den Baudispositionen ein, die auf die eigenste Initiative des Herzogs zurückzuführen sein wird. Nicht der bis auf seine innere Ausstattung fertige, an der breiten Hauptstrasse der sogenannten Altstadt gelegene Trakt sollte mehr die Hauptfront der Residenz bilden; die Orientierung des Baues wurde jetzt durch den Blick nach der Isar und die vorliegenden Gärten bestimmt. Die Privathäuser zwischen der Altstadt und der Landgasse werden 1537 niedergelegt. An ihrer Stelle wird ein Bau errichtet, der seinen Haupttrakt an der Ländgasse hat und durch zwei Flügel nach dem von seinen Baumeistern so genannten „deutschen" Teil einen viereckigen Hof umschliesst.

[1] [illegible]

Zu diesem sogenannten italienischen Teil wurde am 3. Mai 1537 der Grundstein gelegt. Als Baumeister werden bei diesem Bau Sigmund Walch und Antonello aus Mantua genannt, denen 27 Gesellen aus Mantua [illegible] Maurer zur Seite standen[1]. Südlich von dem Hauptgebäude und durch einen langen gemauerten Gang, durch ein niedriges Gebäude, das ehemals die Hofküche enthielt, und die an der Ländgasse sichtbare hohe Mauer ein eigener kleiner Hof, der sogenannte Küchenhof, anschlossen. Von dem Hauptstock



LANDSHUT, RESIDENZ — ANSICHT DES HOFES

führt über die Gasse ein auf zwei Bogen ruhender, mit Fenstern versehener Gang zu einem besonderen Komplex, der um 1540 erbaut, teils Stallungen, Dienerwohnungen, aber auch einen im ersten Stock gelegenen Saal enthält, von wo aus man eine hübsche Aussicht auf die Isar, deren flache westliche Ufer und die in der Ferne hinziehenden Hügelreihen hat. Da diese Bauten ohne

[1] [illegible] Namen interessiert uns zunächst nur die Thatsache, dass die betreffenden Werkmeister und Arbeiter aus Mantua [illegible]

besondere architektonische Bedeutung sind, [illegible] einzugehen.

Für die kunsthistorische Bedeutung des Hauptgebäudes [illegible] Äussere bezeichnend. Die Façade an der Ländgasse (Abb. [illegible]) [illegible] Erdgeschoss ein schwerer Rustikabau, in der Mitte das Portal, zu beiden Seiten je drei Fenster. Der Schluss des rundbogigen Thores und der geradegeschlossenen Fenster ist aus Keilsteinen gebildet. Ein kräftiges Gesims trennt das Parterre von den zwei oberen Geschossen. [illegible]



[illegible] LANDSHUT, RESIDENZ [illegible]

Fenster des zweiten und dritten Stockes zusammen. Die Fenster des ersten Stockwerkes sind rechteckig; der obere Rahmen springt simsartig vor und ist im Dreiecks- oder Rundgiebel überdacht. Die Fenster des zweiten Stockwerkes zeigen nur die einfachen, rechteckigen Rahmen. Statt des Mittelfensters ist ein steinernes Wappenrelief eingelassen mit der Unterschrift LUD. UTR. BAV. DUX. Es ist das herzoglich bayerische Wappen der Zeit, aber im Beiwerk nicht nach den Gesetzen der damals noch strengen deutschen Heraldik, sondern mit jener Freiheit behandelt, wie sie in Italien üblich war. Dass es das Werk eines italienischen Künstlers ist, geht aus der Form des Schildes, der Helme und dem

schönen Löwenköpfe hervor[1]. Die einfachen Pilasterkapitelle tragen ein kräftiges Gesims mit Zahnleiste, in das sich stellenweise kleine Mezzaningeschossfenster öffnen.

Die gleiche architektonische Gliederung, wie an der Façade, zeigt der ganze übrige italienische Teil aussen sowohl, wie innen im Hof, wo die Arkaden, auf dorisierenden Säulen mit attischer Basis und Plinthe ruhend, das Rustikageschoss vertreten.

Um den Hof ziehen sich auf drei Seiten rundbogige Arkaden; der westliche und östliche Arkadengang zeigt grätige Kreuzgewölbe ohne Stuckornamente und offenbar stets ohne Deckenmalerei.

Vergleich mit Bauten in Mantua

Aus den oben gegebenen historischen Notizen, sowie aus der allgemeinen Charakteristik des Baues ergiebt sich die Notwendigkeit, bei der folgenden Beschreibung der einzelnen Teile jeweils sofort die Parallelen in Italien heranzuziehen, und, der Baugeschichte der Landshuter Residenz entsprechend, zum Vergleiche die Bauten des Palazzo ducale und des Palazzo del Te in Mantua der Landshuter Residenz gegenüberzustellen[2].

Palazzo ducale

Für unsere Vergleiche kommen von den Räumen des Palazzo ducale in Mantua (jetzt Corte Reale) vor allem jene in Betracht, die unter Isabella d'Este, Francesco und Federico II. von Gonzaga ihre Ausstattung erhielten. Vor allem sind zu nennen die Appartamenti della Grotta und del Paradiso, die Appartamenti di Troia, die Galleria della Mostra, das Atrio delle Teste, die Sala dei Capitani di ventura, die Sala dello Zodiaco etc. etc. Gegen 1540 waren die Arbeiten in allen genannten Räumen im wesentlichen abgeschlossen, also in einer Zeit, in der die Arbeiten an der Landshuter Residenz schon in vollem Gange waren.

Palazzo del Te

Der Palazzo del Te (s. Abb. 8) ist 1525 begonnen und 1535 vollendet worden, nach einheitlichem Plane Giulio Romanos im Bau wie in der Ausschmückung, die also etwa 10 Jahre vor der Grundsteinlegung zur Residenz in Landshut vollendet war. Man darf demnach annehmen, dass am Palazzo del Te die jüngeren Baumeister, die später ins Ausland gingen, zum wenigsten Studien gemacht, wenn nicht noch unter Giulio Romano selbst daran mitgearbeitet haben.

Den engen Zusammenhang der Landshuter Residenz mit dem Palazzo del Te in Mantua zeigt schon eine Betrachtung der Façaden beider Bauten: Besonders augenfällige, verwandte Punkte sind die Zusammenfassung zweier Stockwerke durch Pilaster, ein schon bei Bramante und L. B. Alberti vorkommender Gedanke, sowie die Verwendung eines geraden Keilsteinschlusses an den Fenstern und der Wechsel von runder und spitzer Fensterbedachung, was mit den betreffenden Teilen am Palazzo del Te übereinstimmt, hier aber auch nicht zum erstenmale auftritt, da der Bedachungswechsel z. B. schon im Palazzo dall'Aquila in Rom (Raffael), in dem Palazzo Giustiniani in Padua (1524 Falconetto) und im Palazzo Pandolfini in Florenz (ab 1530 nach Raffael) u. a. seine Vorgänger findet.

---

[1] Vergl. die Abbildung und Besprechung des Wappenreliefs, die der Verfasser in der Beilage zum Deutschen Herold 1905 No. 1 gegeben hat.

[2] Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance II, 270; III, 200, 255, 458, 541, 614; [illegible], Gazette des Beaux Arts, [illegible] 1864 [illegible] 1842 [illegible] Mantova 1882 [illegible] 1866 [illegible] 1844.



LANDSHUT, RESIDENZ [illegible]

Was die Innendekoration betrifft, so [illegible] Palazzo ducale zu Mantua um die Zeit der Neuausstattung noch zwei Systeme [illegible] gegenüber. Das venezianische — Wanddekoration, die obere [illegible] Fries [illegible] farbiger Holzplafond, manchmal mit [illegible] Gemälden — und das römische System Giulio Romanos [illegible] Raffaels Schule. Man [illegible] die Appartamenti del Paradiso und die Galleria [illegible] Appartamento [illegible] gleichen. Es handelt sich allerdings [illegible] Aus- stattung eines Baues, der in seiner Grundanlage [illegible] alte

Anders im Palazzo del Te. Hier entsteht ein Neubau, der von vornherein dem neuen Stile entsprechend geplant war. Allerdings findet sich auch hier in einigen Kabinetten, die für untergeordnete Zwecke bestimmt waren (neben der Sala dei Giganti und neben dem ersten Vorzimmer) wieder das alte, venezianische System. Nur einmal, in der Camera di Fetonte, kommt im del Te auch das florentinische System der Deckeneinteilung zustande.

Das venezianische System in reiner Weise findet sich viel später, im ganzen XVI. Jahrhundert, in Tirol und greift, wie wir noch sehen werden, auch nach Bayern hinüber. Eine Mischung der Stilrichtungen, wie im Palazzo ducale, finden wir noch 70 Jahre später in der Residenz zu München[1]).

Wir betreten die Landshuter Residenz durch das Portal der italienischen Façade und gelangen in eine Einfahrtshalle, deren Tonnengewölbe durch Stuckbänder[2]) in Achtecke geteilt ist. Von den früher hier sicher vorhandenen Malereien sind keine Spuren mehr zu sehen. Diese Stuckeinteilung ist dieselbe wie im Gabinetto di Toilette neben dem Bade im Palazzo ducale (Appartamento ducale).

Von der Halle gelangt man in eine reich ausgestattete offene Vorhalle (Abb. 12), ein Atrio, wie es in den italienischen Palästen genannt wird, die zugleich die dritte den Hof umfassende Arkadenreihe bildet. Nach einer im Fries vorhandenen Inschrift ist sie unter der Regierung der Herzöge Wilhelm, Ludwig und Ernst von Bayern 1543 errichtet. Ihr Gewölbe ist eine flache Tonne, die an den beiden Enden durch Halbkuppeln geschlossen ist. An beiden Langseiten der Gewölbe schneiden je fünf Stichkappen ein, wodurch an der Westwand fünf Lünetten entstehen. Die Ostseite ist nach dem Hofe zu offen. Durch kräftige Stuckbänder, deren Oberfläche feine stuckierte Pflanzenornamente zeigt, ist das ganze Gewölbe reich kassettiert, so zwar, dass in der Längsachse fünf grosse Felder, ausserdem noch acht kreuzförmige und eine grössere Anzahl rechteckiger Felder entsteht.

Diese Deckeneinteilung ist ähnlich der in der dritten Sala degli Arazzi im Palazzo ducale und besonders der im gran atrio des Palazzo del Te. Hier wie dort sind biblische Scenen angebracht. Die Conchen fehlen zwar im Te, stimmen aber in Einteilung und Dekoration mit dem rechten Vorzimmer des Te überein. Das Motiv der Conchen mit derselben Stuckeinteilung findet sich auch schon in den Loggien in Rom. Die Wirkung der Halle ist jener des gran atrio im Te sehr ähnlich, besonders wenn man sich statt des jetzt kahlen Hofes einigen Schmuck durch Gartenanlagen davor denkt, der früher jedenfalls vorhanden war.

In allen Feldern des Gewölbes, in den Lünetten und in den Rundbildern, die in die Kreuzfelder und die Stichkappen eingefügt sind, waren Darstellungen

1) [illegible] Deckensysteme [illegible] S. 22.

2) Bei der W[illegible] durch verschieden dekorierte Stuckbänder ihre Einteilung erhalten, ist zu bemerken, dass hier in Landshut in den meisten Fällen die Färbung der Stuckdekorationen verloren gegangen ist, die ursprünglich in blau, rot oder gold, also in einem Charakter gehalten war, der jenem in den Man[illegible]



14. LANDSHUT, RESIDENZ [illegible]

aus der biblischen Geschichte gemalt, von denen bei dem jetzigen [illegible]
Zustand noch folgende mit Bestimmtheit erkannt werden können: Das Opfer
Isaaks — Verkauf der Erstgeburt — Himmelsleiter — Joseph und Potiphar

Moses vor dem brennenden Dornbusch. Der blaugrüne und violette Grund der kleinen Kassetten in den Halbkuppeln an den beiden Enden der Vorhalle zeigt weisse Figürchen in antiker Gemmenart aufgesetzt. Nach einer Notiz bei Meidinger wurden alle Bilder der Vorhalle 1781 vom kurfürstlichen Hofmaler Augustin Demel aus München restauriert. Bei dieser Restauration konnte der Maler des späten Rokoko selbstverständlich dem speziellen Charakter der Renaissancemalereien nicht gerecht werden und so ist ihre ursprüngliche Wirkung nicht mehr zu beurteilen. Soviel aber kann aus den besser erhaltenen Stellen der Gemälde mit Sicherheit erkannt werden, dass der Gesamtcharakter der Bilder rein italienisch ist und dass deren Ausführung von demselben Meister herrührt, den wir später in der sogenannten Konditorei, der Kaffeeküche und sonst thätig sehen werden.

Von der oben genannten Einfahrtshalle führt eine Thüre südlich in einen grossen, rechteckigen Saal, der sein Licht von der Ländgasse her erhält[1]). Auf dem Thürsturz die Jahreszahl 1542 zu lesen. Die Decke (Abb. 13) zeigt noch die reiche Gliederung durch Stuckstreifen. Spuren von Grottesken in den Stichkappen und von menschlichen Figuren in den Feldern des Gewölbes schlagen durch die Tünche, mit der der ganze Saal in neuerer Zeit überstrichen wurde[2]). Von hier in den zweiten Saal, ein Eckzimmer mit den Fenstern nach Süden auf den Küchenhof und nach Westen auf die Ländgasse. Die Decke ist durch ein Tonnengewölbe gebildet. Starke Stuckbänder teilen, parallel der langen und der kurzen Achse des Gewölbes ziehend, die ganze Decke regelmässig in 25 rechteckige Felder; in diesen Feldern überall figürliche Malereien biblischen und mythologischen Inhalts. An den Kreuzungen der Trennungsbänder sind Gemmenimitationen auf blauem Grund aufgemalt[3]). Ein schweres Gesims trennt die Wände von dem Gewölbe. An den beiden Schmalseiten sind in den Lünetten figürliche Malereien angebracht. Ich gebe eine Erklärung dieser Darstellungen nach den dabei angebrachten Inschriften, soweit sie noch leserlich waren; sonst nach älteren Aufzeichnungen.

In der westlichen Lunette: Camillus lässt den Schullehrer von Falerii, der seine Schüler ins Lager brachte, gebunden zurückpeitschen. In der östlichen Lunette: David schlägt dem Goliath das Haupt ab.

An der Eingangswand, untere Reihe, alles von Westen nach Osten gerechnet:

1. Elisäus und das Gleichnis mit den Stabbündeln.
2. Salomons Urteil.
3. Sion wird von den Juden erobert.
4. Bathseba erhält die Nachricht vom Tode ihres Mannes.
5. Josua lässt die Sonne stillstehen.

[1]) Dieser und der folgende Saal dient heute zur Aufstellung der Kreis-Muster- und Modell-Sammlung. Früher sind diese, wie die folgenden Parterre-Räume, nach ihrer ehemals reichen Ausstattung zu schliessen, von der herzoglichen Familie selbst benützt worden; ihre jetzigen Benennungen sind nach den Zwecken gewählt, denen die Zimmer im XVIII. und XIX. Jahrhundert dienen mussten.

[2]) Die Stuckierung, sowie die Zeichnung der Grottesken geht im Charakter mit den betreffenden Arbeiten in der Konditorei vollkommen zusammen, von der unten gehandelt werden soll.

[3]) Die Ornamente auf der Fläche der Stuckgurten sind stark restauriert, aber in der Idee mit den übrigen Malereien des Saales gleichzeitig.



MÜNCHEN, KGL. ALTE PINAKOTHEK



Zweite Reihe:

6. Camillus wird zum römischen Feldherrn ernannt.
7. Marcus Curtius Opfertod (s. Abb. 13).
8. Marcus Curtius [illegible] römischen [illegible].
9. Ladislaus wird [illegible] Krone von Ungarn und Böhmen [illegible].
10. Aeneas rettet seinen Vater[1].

An der Fensterseite, untere Reihe, von Westen nach Osten:

11. Judith und Holophernes.
12. Moses und Josua schauen das gelobte Land.
13. Elias in der Wüste bittet [illegible].
14. Samuel in hohem Alter.
15. Simson reisst die Säulen um.

Obere Reihe:

16. Mucius Scaevola schleicht sich zu Porsenna.
17. Mucius Scaevola ersticht den Schreiber.
18. Mucius Scaevola verbrennt seine Hand.
19. Popilius Laenas bei Antiochus.
20. Xenon verschmäht die Hetäre Lais.

Mittelreihe von Westen nach Osten:

21. Cloelia wird mit mehreren Jungfrauen von den Etruskern gefangen genommen.
22. Horatius Cocles verteidigt die Brücke.
23. Horatius Cocles dankt Jupiter für seine Rettung.
24. Cloelia flieht mit ihren Jungfrauen über den Tiber (s. Abb. 13).
25. Camillus opfert Jupiter seine Waffen nach dem Sieg bei Veji.

Bis auf das siebente Bild, mit der Inschrift: VLADISLAV HVNGARIAE ET BOHEMIAE REX, sind alle 25 Bilder dem klassischen Altertum (15) oder dem alten Testamente (10) entnommen. Der innere Zusammenhang zwischen den verschiedenen Darstellungen, ursprünglich wohl vom herzoglichen Besteller selbst so ausgedacht, ist uns heute nicht mehr bekannt.

Die Wahl der einzelnen Stoffe ist, wie bei den meisten derartigen Darstellungen in der Renaissance, von dem Gedanken eingegeben, die Macht des Schwachen oder Einzelnen dem Missgeschick oder der rohen Menge gegenüber, wenn nur die Götter helfen und Tapferkeit verleihen, zu zeigen.

Weder im Palazzo ducale noch im del Te findet sich ein Saal, dessen Deckeneinteilung, wie hier, das Gewölbe in so viele kleine, gleichartig geformte Felder zerlegt. Diese Deckeneinteilung, die durch den persönlichen Wunsch des Herzogs hervorgerufen zu sein scheint, um eine ganze Serie gewisser Darstellungen zu bringen, beeinträchtigt die Wirkung der einzelnen kleinen Bilder wesentlich und macht den Eindruck des Ganzen unruhig. Ein Italiener hätte diese Art der Einteilung wohl vermieden, denn Bilder des hier verwandten Formates kommen in grossen Räumen italienischer Paläste nur als Zwickelfüllungen oder in ganz niedrigen Zimmern vor, wie in dem Casino della grotta des Palazzo del Te.

Durch die jetzige Benützung des Saales sind alle Bilder sehr verrusst. Wenn auch die ehemalige Farbengebung sich noch erkennen lässt, so hat doch spätere Übermalung die ursprüngliche Wirkung beeinträchtigt.

[1]) Die Buchstaben auf dem Stein offenbar nur ornamental verwendet.

Durch die Thür in der östlichen Schmalseite in die sogenannte Konditorei, einem kleinen Zimmer mit zwei auf den Küchenhof gehenden Fenstern. Auch hier sind die Wände jetzt geweisst, die Decke (Abb. 15) aber, ein Klostergewölbe mit zwölf Stichkappen, hat sich noch ziemlich im ursprünglichen Zustande erhalten. Sie ist in 17 Felder geteilt, durch mit Muscheln verzierte Stuckrahmen, die einen gemalten laufenden Lorbeerzweig einschliessen.

Die Deckeneinteilung, sowie das Belegen der Rahmen mit Muscheln und Eierstäben finden sich vollkommen ebenso in der zweiten Stanza des Apparta-



mento del Paradiso, ebenso im Gabinetto del Bagno, Appartamento ducale im Palazzo ducale. Dort ist auch die ehemalige Vergoldung der Muscheln und Eierstäbe noch erhalten, die in Landshut zerstört ist.

Um ein grosses achteckiges Mittelbild gruppieren sich vier viereckige, acht sechseckige und vier kleine rechteckige Felder. Die zwölf Stichkappen bilden ebensoviele Lunetten; in zwei von diesen schneiden die Fenster ein. In allen 17 Feldern und in zehn Lünetten sind mythologische Darstellungen angebracht — Liebesabenteuer des Zeus und anderer Götter, die auf dem berühmten Gewebe der Arachne zu sehen waren — wohl alle aus Ovids Meta-

morphosen. Das Mittelfeld zeigt Arachne selbst, wie sie der Pallas Athene den Wettstreit anbieten lässt. Die Lunettenbilder führen vor: 1. Athene zerreisst das Gewebe der Arachne mit der Spindel, 2. Arachne erhängt sich, 3. Athene verwandelt Arachne in eine Spinne, 4. Zeus und eine Jungfrau mit Krone, 5. Leda mit dem Schwan, 6. Europa und der Stier, 7. unkenntlich, 8. Danae und der Goldregen, 9. Nymphe mit Bock, 10. Jungfrau am Feuer. Die kleinen recht- und sechseckigen Felder bringen Liebesabenteuer des Zeus, zum Teil in Gelb auf rotem oder violettem Grund. Die Stichkappen sind mit äusserst zartlingen Grottesken gefüllt, die in gelb, [illegible] und rot ganz im Stile oberitalienischer Majolikamalereien gehalten sind.



16. LANDSHUT [illegible]

Der Schöpfer der figürlichen Malereien ist derselbe Italiener, der die Halle und das erste Zimmer der Muster- und Modellsammlung ausgemalt hat. Der Lorbeer und die Ornamente von anderer Hand, die [illegible] Zimmer der Modellsammlung unter der Tunche noch erkennen können.

Vom Mittelbilde abgesehen, das schon vor Demels Zeiten übermalt worden ist, sind die Malereien im allgemeinen nicht schlecht erhalten. Die Grottesken und der Lorbeer meist original, nur die kräftigen Farben sind nachgearbeitet. Der gelbe und rote Hintergrund der kleinen Deckenbilder ist neugemalt, der violette nachgearbeitet. Die Gesamtwirkung [illegible]

Durch eine Thür in der Ostwand in ein weiteres kleines Zimmer[1], dessen Wände und Decke, die noch eine flache Stuckeinteilung zeigt, zugeweisst sind. Bei einem Versuch, die Tunche abzulösen, kamen in den Lünetten gemalte mythologische Darstellungen, auf dem Rahmen der Deckenfelder schwere Fruchtkranze zum Vorschein. Am Kamin finden sich die Buchstaben L(udovicus) D(ux) B(avariae); die Malereien ursprünglich von derselben Hand wie jene der Konditorei.

Von diesem Raume führt eine Treppe in den ersten Stock nach dem Kapellengang. Er ist durch eine kleine rundbogige Vorhalle, in deren Gewölbe noch drei Felder mit Grottesken erhalten sind, an seiner östlichen Schmalseite mit dem deutschen Residenzteil verbunden, von wo der gewöhnliche Zugang für die Besucher dieser Räume stattfindet. Die Decke des Ganges ist flach, mit Kassetten in Holz, ursprünglich wohl durch eine Intarsia imitierende Bemalung verziert; Reste eines Maanders sind am Rande noch zu erkennen. Eine solche Holzdecke mit imitierter, gemalter Intarsia, übrigens in der Wirkung an tiroler Arbeiten stark erinnernd, findet sich im Appartamento del Paradiso des Palazzo ducale.

An der Nordostwand sind sechs Fenster mit gemalten Grotteskenrahmen angebracht; ihnen gegenüber fünf gemalte Scheinfenster[2]) und die Thür zur Hauskapelle. Zehn Bilder verschiedener Regenten in ganzer Figur, unterlebensgross, in antiker Tracht, jeder auf sein Wappenschild gestützt, sind an den Wänden gemalt. Inschriften bezeichnen die Gestalten als: L. I., REX NORICIAE, REX SICILIAE, DUX MEDIOLANENSIS, DUX LOTHARINGIAE, COMES IN KATZENELLENBOGENSIS. Schild leer. L. I., REX BAVARIAE, REX PORTUGALIAE, ARCHIDUX AUSTRIAE, DUX BRUNSVIGENSIS, COMES GORICIAE.

An der Westwand ein Medaillon mit Porträtkopf und der Unterschrift: LUD. IV. ROM. IMPERATOR UTRIUSQUE BAV. DUX 1313. An der Wand am Schildbogen des Einganges ein ebensolches Medaillon mit der Inschrift: LUD. BAV. INFER. DUX AEDIFICAVIT HANC RESIDENTIAM 153[illegible].

[1] Nach der heutigen Benennung [illegible].

[2] Aus ihnen kann die ursprüngliche Form der Gegenfenster ersehen werden.

[3] Die teilweise ganz verstümmelten und verschiedener Benennungen [illegible] Vorfahren und Anverwandte der Begründer unseres Residenzbaues, in weiblicher Linie:

Katzenellenbogen wegen Ottilie von Katzenellenbogen, Grossmutter der Jacobäa von Baden, Wilhelms IV. Gemahlin.

Portugal wegen Eleonore von Portugal, Gemahlin Kaiser Friedrichs III., deren Tochter Kunigunde mit Albrecht IV., dem Weisen, vermählt war. Eleonore also Grossmutter Ludwigs X. und Wilhelms IV.

Braunschweig wegen Albrechts III. Gemahlin Anna, Tochter Erichs I. von Braunschweig-Grubenhagen.

Mailand wegen Herzog Ernsts Gemahlin Elisabeth, Tochter des Barnaba Visconti von Mailand.

Görz (richtig Goritia) wegen Johanns Gemahlin Katharina, Tochter Meinhards von Görz.

Sicilien wegen Stephans I. Gemahlin Elisabeth von Sicilien.

Österreich wegen Heinrichs III. Gemahlin Margaretha, Tochter Erzherzog Albrechts IV. von Österreich.

Bayern wahrscheinlich wegen Elisabeth von Bayern, Ottos des Erlauchten Tochter, Gemahlin Meinhards II. von Görz und Tirol, Herzogs von Kärnthen (Gegenden, auf die sich die Benennung Noricum bezieht), Grossmutter der Margaretha Maultasch.



[illegible]

Die Grottesken stimmen im Charakter mit denen der Konditorei überein, einzelnes ist vom selben Meister ausgeführt, im allgemeinen aber ist die Ausführung hier geringer wie dort und lässt mehrere Gehilfenhände unterscheiden.

Den Meister, der die Fürsten gemalt, werden wir in dem später beschriebenen »italienischen Saal« wieder thätig sehen. Die Bilder selbst sind mehrmals stark übermalt worden und zeigen nur an wenigen Stellen noch Originales. Die gemalte Architektur, in Einzelheiten auch verändert, ist im Prinzip noch die ursprüngliche.

Die Ausstattung der südlich vom Kapellengang gelegenen, gewölbten Hauskapelle zeigt infolge der Restauration von 1781 fast gar keinen ursprünglichen Schmuck mehr. Der Christus des Gewölbescheitels passt gar nicht in die stuckierte Umrahmung und ist nicht einmal in der Idee mehr ursprünglich. Er stammt ganz aus der Zeit der Restaurierung durch Demel und seine Schüler.

Das Sopraportbild, stark restauriert, eine Auferstehung Christi darstellend, ist noch original. Den Meister werde ich bei Erwähnung der verschiedenen Maler, die an der Ausmalung der Residenz in Landshut gearbeitet haben, eingehender besprechen.

Das Ende des Kapellengangs führt zu den sogenannten »italienischen« Zimmern, die ich bei der Beschreibung und späteren Citierung nach dem Stoff ihrer malerischen Dekoration benennen werde.

Das erste Zimmer heisse demnach Dianazimmer. Bloss der Deckenschmuck ist noch der alte. Das Klostergewölbe wird durch kräftige Stuckgurten, deren Oberfläche mit Grottesken auf gelbem Grund bemalt ist, in eine grössere Anzahl Felder geteilt, die mythologische Darstellungen zeigen. Das grosse viereckige Mittelbild führt in einer sehr starken Untersicht vor: Diana auf ihrem von einem weissen und einem schwarzen Hengste gezogenen Wagen (Abb. 16). Über der Mitte jeder Wand ist ein grösseres viereckiges Bild mit Scenen aus dem Mythus der Diana angebracht: Diana betrauert den Endymion; Diana von Pluto geraubt (Abb. 17); Diana und Satyr [illegible]



In acht sechseckigen Feldern sind gleichfalls auf Diana bezügliche Scenen auf rotem Grund gemalt. Die Eckzwickel (Abb. 18) der Decke sind mit schweren, mit Pflanzenelementen stark durchsetzten Grottesken gefüllt.

Diese selben Grottesken finden sich im Palazzo ducale in dem langen Gange an der Seeseite des Hofes, bei den Appartamenti de' Paradiso.

Die Dekoration unseres Dianazimmers ist im ganzen identisch und im einzelnen, in den Grottesken und der Bemalung der Stuckrahmen, eng verwandt mit den vier kleinen Kabinetten vor der Sala di Troia im Palazzo ducale.

In der dreibogigen Gartenhalle der Grotta antica des Te finden sich Bilder gleicher Grösse (Sujets: Freuden und Leiden des Menschenlebens), die in Zeichnung, Farbe, lebhafter Auffassung und Gesamtstil so vollkommen übereinstimmend mit den Bildern unseres Dianazimmers sind, dass sie von der gleichen Hand, von einem Italiener, herrühren müssen. Dieselbe Hand finden wir in Mantua nochmals in den sogenannten Lauben der Camera di Fetonte.

Der ganze Dianenmythus ist in Mantua im Ufficio dargestellt. Alle figürlichen Malereien stammen im Dianazimmer von einer und derselben Hand; von einem anderen Meister, der mit Gehilfen zusammenarbeitete, rühren die Grottesken in den Ecken und die Malereien auf den Stuckgurten her. Die beiden in diesem Zimmer thätigen Meister waren Italiener.

Die grossen Figurenbilder sind von allen Malereien der Landshuter Residenz am besten erhalten und nur an einzelnen Stellen unbedeutend ausgebessert.

In der [illegible] nach dem [illegible] Zimmer [illegible] im Stuckreliefs zweimal die Buchstaben [illegible]. Ich bezeichne dieses zweite italienische Zimmer als Apollozimmer; es hat zwei Fenster nach dem [illegible]. Das [illegible] Mulde [illegible] in das zwölf Stichkappen einschneiden, ist durch flache Stuckbander in verschieden geformte und bemalte Felder geteilt. Im rechteckigen Mittelbilde ist Apollo auf seinem [illegible] Hengsten [illegible] Wagen [illegible]



Untersicht dargestellt. An die Ecken dieses Bildes schliessen sich vier Darstellungen aus dem Apollomythus an: Apollos Wettspiel vor König Midas; Apollos Wettkampf mit Marsyas und dessen Schindung; Apollo erlegt den Drachen Python; Apollo und Daphne.

Die Bilder in den zwölf runden Lunetten der Stichkappen veranschaulichen die [illegible] der Menschen [illegible] Darstellungen an einer Wand beziehen sich auf eine Jahreszeit:



Frühling: Ackern, Melken, Baden von Männern und Frauen. Sommer: Schafschur, zwei Enten. Herbst: [illegible], Weinlese, [illegible]. Winter: Holzarbeit zu Haus, Schlittenfahrt, Musik und Tänzer (Abb. 26).

Entsprechend ausgesuchte Baume und Pflanzen, bald schneebedeckt, bald in vollem Grün, blühend oder fruchttragend, scheinen von den Lünetten auszugehen und ziehen sich, unbekummert um die Teilungsglieder der Decke, durch die Felder nach dem Mittelbilde hin und umschliessen zuletzt je ein flaches Relief der Allegorie einer Jahreszeit. Vögel und andere Tiere sind hier und in den Stichkappen oft in bedeutender Grösse dargestellt.

Die dekorative Wirkung des Apollozimmers setzt sich aus der Mischung zweier Systeme zusammen: Jener des Appartamento ducale im Palazzo ducale und besonders der Camera dei stucchi im Palazzo del Te. Die Ausstattung des Appartamento ducale ist etwas spater als die unseres Apollozimmers zu setzen.

Die Lünettenbilder sind im ganzen von gleichem Charakter, einzelne, wie die Jagd, ganz identisch mit den Darstellungen der Jahreszeiten in den Rundmedaillons unter dem Plafond der Camera delle medaglie oder dello Zodiaco im Palazzo del Te (s. Abb. 33). Nur fehlt im del Te das Durchwachsen der Baume durch die Stuckgurten.

Drei Meister können bei den Malereien unterschieden werden: Das Mittelbild, sowie die mythologischen Scenen im Spiegel des Gewölbes rühren von demselben Italiener her, der die Loggia, die Konditorei und die Kaffeekuche ausgemalt hat. Von ihm stammt auch das Lünettenbild der Badenden und das rechts-

davon befindliche Bild der Fenster und [illegible] Lunettenbilder [illegible] jener Hand, die wir von dem zweiten Saal der [illegible] her kennen.

Die Bäume, Gräser und Blumen, in der Idee italienisierend deutsch, stammen vom selben Maler, der in der Konditorei die Grottesken und den Lorbeer gemalt hat.

Alle Bilder sind ausgebessert und aufgelichtet, die kräftigsten Farben meist erneuert, das Mittelbild stark übermalt. Der Hintergrund der Bäume und Gräser war ursprünglich leicht bläulich, jetzt ist er in einen kalten, weissen Ton gelegt.

Dann betritt man das dritte italienische, das sog. Planetenzimmer, ein Eckzimmer. Die Decke, ein Tonnengewölbe (Abb. 21), in das 16 Stichkappen einschneiden, ruht auf ebensovielen Konsolen, die ebenso wie die Malereien der Wände aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts stammen. In den Lunetten stellen blasende Engelsköpfe die Winde der verschiedenen Himmelsgegenden und ihre Wirkungen dar. Die Decke selbst ist durch starke Stuckgurten mit relief-ornamentierter Oberfläche in 35 Felder, 20 gestreckte Sechsecke und 15 kleine Rechtecke geteilt.

Die Stichkappen und die Kassetten der Decke sind mit Sternbildern ausgefüllt, d. h. am Gewölbe sind Fixsterne, in den Stichkappen Planeten abgebildet. Die einzelnen Bilder, unter denen sich mehrere Akte befinden, zeigen viel Originelles. Da kniet ein Ritter, ein Totengebein in der Hand, mit dem gotischen Plattenpanzer bekleidet, im rechten (!) Arm den italienischen Langschild; dort sieht man einen Adler, dessen Rumpf als Mandoline gebildet ist. Wo für die Darstellung ein Feld nicht ausreichte, setzt sie sich unbekümmert um die Stuckgurten von einer Kassette in die andere fort.

Die gleiche in der Renaissancezeit sehr beliebte Idee der Deckenausschmückung findet sich in der Sala dello Zodiaco im Palazzo ducale, aber da hier die Figuren an einer ganz ungeteilten Decke angebracht sind, besteht sonst gar keine Verwandtschaft zwischen den beiden Räumen. Dagegen ist dieselbe Deckeneinteilung in der Camera dello Zodiaco des Palazzo del Te[1]) verwendet; hier sind die Tierkreisfiguren nicht gemalt, sondern stuckiert, manche davon denen in unserem Planetenzimmer sehr ähnlich. Die Zeichnungen derartiger Sternbilder etc. sind sich in dieser Zeit im allgemeinen sehr verwandt und meist auf die Stiche in astronomischen Werken zurückgehend. Schon ein Blick auf das eine Relief von Solnhofener Stein im grossen »italienischen Saal«, der weiter unten besprochen ist, sowie auf die Tafeln in Apians Instrumentenbuch etc. etc. beweisen dies. Trotzdem ist bei unseren Landshuter Malereien ein ausgesprochen deutscher Charakter unverkennbar. Die Gestaltung der Löwen- und Pferdeköpfe, der Kronen, sowie der Aktfiguren verraten deutlich den deutschen Meister. Auch das Durchziehen einzelner Figuren über die Stuckbänder weg ist nicht italienisch. Eine Figur trägt sogar unverfälschte »Darmwolken« um die Hüften geschlungen.

[1] [illegible]



LANDSHUT, RESIDENZ
GEWÖLBE DES PLANETENZIMMERS

Der Meister, von dem unten eingehender gehandelt werden soll, ist derselbe, den wir den zweiten Saal der Modellsammlung und die Lünetten des Apollozimmers malen sahen. Alle Bilder sind stark restauriert.

Vom Planetenzimmer gelangt man in das vierte italienische Zimmer. Ich bezeichne es nach seinen Deckenbildern als Götterzimmer. Der Übergang der Wände zur Decke wird durch einen Fries vermittelt, der die Inschrift trägt: (DEI GRATIA GUILHELMUS ET LUDOVICUS FRATRES COMITES PALATINI RHENI SUPERIORIS ET INFERIORIS BAVARIAE DUCES 1542).

Die Decke, ein Klostergewölbe (Abb. 22), ruht auf zwölf Konsolen und wird durch schwere Stuckgurten, deren Oberfläche, jetzt einfarbig hellrot gestrichen, ursprünglich wohl wie im Dianazimmer mit Grottesken bemalt war, in 33 Felder geteilt. Zwölf Stichkappen schneiden in die Decke ein.

Im viereckigen Mittelbild ist Jupiter und Juno, in vier sechseckigen Feldern Venus, Vesta, Pallas und Diana dargestellt, auf Wolken ruhend. Acht achteckige Bilder zeigen: Herkules, Bacchus, Neptun, Pluto, Merkur, Apollo, Mars und Janus. Zwölf kleine viereckige Felder mit hochplastischen Rosetten in Stuck verziert. Zwölf Stichkappen mit Darstellungen niederer Gottheiten schneiden in das Gewölbe ein.

In den drei Lünetten der Nordwestwand ist die antike Sintflut, in den nordöstlichen die Rettung Deukalions und Pyrrhas und ihre Menschenzeugung dargestellt.

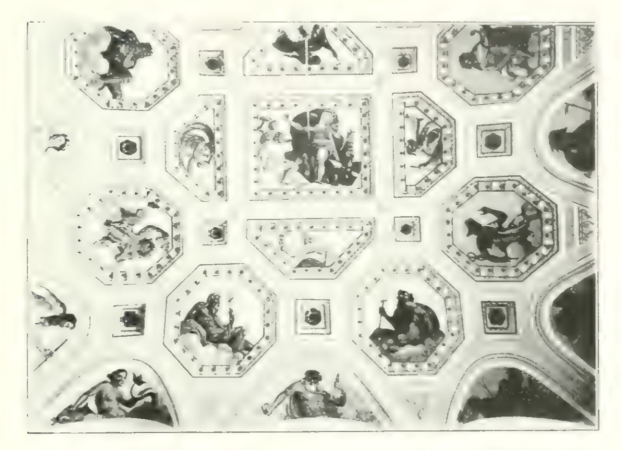
Die drei Lünetten an der Südostwand geben die Geschichte von Apollo und Daphne.

Die drei südwestlichen Lünetten bringen schwer erklärbare Mythologien: Zeus und Weib essend, Zeus und Merkur eine Stadt in Brand steckend, Merkur und Mann mit Wolfskopf.

Die Einteilung der Decke ist jener in der Sala di Psiche des Te nahe verwandt (s. Abb. 30 u. 31).

Die Malereien haben einen rein italienischen Charakter, die [illegible] Gottheiten sind im Stil ähnlich denen im Saal des [illegible] im [illegible]. Die einzelnen Figuren stimmen in der Anwendung der Untersicht gar nicht miteinander überein und machen dadurch einen wenig einheitlichen und zusammengehörigen Eindruck. Der italienische Maler hat an diesem Gewölbe offenbar eine Blütenlese aus seinem italienischen Skizzenbuche und aus italienischen Stichen gegeben. Die Bilder der Decke und der Lünetten stammen [illegible] und derselben Hand.

Alle Malereien sind mehrmals so gut wie ganz übermalt, die drei nach der Strasse zu gerichteten Lünetten dabei fast ganz zerstört worden, so dass sie kaum mehr an Renaissancekompositionen erinnern. Am besten erhalten



LANDSHUT, RESIDENZ [illegible]

sind die drei Lünetten nach dem Planetenzimmer zu. Auf manchen interessante Architekturen.

Es folgt der sogenannte italienische Saal (Abb 23). Dieser Raum, der fast die ganze Länge des italienischen Haupttraktes einnimmt, zeigt eine moderne Wandverkleidung aus Stuckmarmor. An der Südwand ein grosser Kamin mit Stuckornamenten. Das herzoglich bayerische Wappen aus Solnhofener Stein, datiert 1541, ist umgeben von sieben Darstellungen römischer Gottheiten. An diesem Kamin, der im Fries die Inschrift LVD. CO. PAL. RHE. VTR. BAVA. DVX trägt, kehren am Mantel dieselben Reliefs der vier Jahreszeiten wieder, die wir schon von dem Gewölbe des Apollozimmers her kennen. Der Kamin dürfte das früheste Beispiel eines solchen in Bayern sein, statt des bisherigen deutschen Kachelofens.



[illegible]

In die Wandfläche des Raumes sind runde Medaillons aus Solnhofener Stein, die Thaten des Herkules darstellend, eingelassen; eines zeigt die Jahreszahl 15[illegible]

[illegible] sind gute Arbeiten der Eichstätter Schule



24. MANTUA, PALAZZO [illegible]

Die Trennung von Wand und Decke bildet in diesem Saal ein ganz umlaufender gemalter Fries (Abb. 25), auf dem Kinder in Tätigkeiten dargestellt sind, die der dazwischen durchlaufenden, in grossen, goldenen Buchstaben gemalten Inschrift entsprechen:

CONCORDIA PARVAE RES CRESCUNT

DISCORDIA MAXIMAE DILABUNTUR

Die Decke des Saales ist durch ein abgeflachtes Tonnengewölbe gebildet,



LANDSHUT, RESIDENZ

ITALIENISCHER SAAL: KINDERFRIES VON HANS BOCKSBERGER

das durch schwere, an ihrer Oberfläche mit reliefierten Ornamenten bedeckte Stuckgurten, entsprechend der langen und der kurzen Achse des Gewölbes laufend, in 15 grosse und 16 streifenförmige rechteckige Felder geteilt wird. Die grossen Felder zeigen, vielfarbig gemalt, in achteckiger Umrahmung berühmte Personen aus der Geschichte des klassischen Altertums. Inschriften bezeichnen die Dargestellten. Die zehn langgestreckten rechteckigen Felder, die parallel der grossen Achse des Gewölbes ziehen, enthalten, violett und weiss gemalt, einen Triumphzug, die mit der kleinen Achse der Decke ziehenden Felder Embleme der Kriegskunst und der Wissenschaften in den gleichen Farben.

In der südlichen Lünette sieht man drei allegorische Figuren: In der Mitte, in ovalem Stuckrahmen eine nackte, weibliche Figur, den Griffel in der Hand, von Büchern umgeben. Eine Inschrift erklärt diese Allegorie auf die Geschichtsschreibung: TESTIS TEMPORUM LUX VERITATIS VITA MEMORIAE MAGISTRA VITAE NUNCIA VETUSTATIS. Rechts davon eine weibliche Figur mit Buch und Himmelsglobus, die Wissenschaft: CAUSARUM COGNITIO.

Links eine weibliche Figur, das Recht, dabei die Inschrift: JUS. FASQ. VINDICTA PUBLICA TUTOR.

In der nördlichen Lünette sieht man in der Mitte im ovalen Stuckrahmen zwei männliche Figuren: Archimedes und L. Vitruvius. Rechts davon: Praxiteles und Phidias als Repräsentanten der Bildhauerei. Links davon: Zeuxis und Apelles als Vertreter der Malerei.

Das Mittelbild der Decke giebt die Summe dessen, was alle Malereien des ganzen Saales dem Beschauer sagen wollen: Fama verkündet den Nachruhm aller, die sich im Kriege durch Feldherrnkunst und Edelmut, im Frieden als Leuchten der Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet haben.

Die Deckeneinteilung des Saales stimmt mit jener in der Galleria dei Quadri im Palazzo ducale, ferner mit jener in der zweiten Gartenhalle der antica grotta, sowie besonders im gran atrio (Abb. 24) des Palazzo del Te überein[1]).

Der Idee, als Trennung zwischen Wand und Gewölbe einen Fries mit Putten anzubringen, liegt hier sicher zu grunde Primaticcios Puttenfries in der Sala di Cesare des Te, sowie der Puttenfries mit Wappen in der Galleria degli Specchi des Palazzo ducale.

Alle Bilder des Saales sind zweimal so gut wie ganz übermalt worden. Obwohl alle Darstellungen auf Renaissancekompositionen zurückgehen, erscheinen manche doch vollkommen neu und dem Stile des XVIII. Jahrhunderts ent-

[1]) Die einfache Deckeneinteilung in Oberitalien häufig. So im Palazzo Canossa in Verona usw.

sprechend. So die Allegorie der Geschichtsschreibung. An der weiblichen Figur rechts davon mit dem Astrolabium, kann die ursprüngliche Technik noch erkannt werden. Die sieben Weisen (Abb. 26) am Gewölbe in Demels Art ganz neu gemalt. Der Kinderfries ist in Tempera von zwei verschiedenen Malern ganz überarbeitet worden.

Die Färbung der Stuckgurten geht auf die ursprünglichen Farbtöne zurück. Die Malereien in den streifenförmigen Feldern sind verhältnismässig am besten erhalten. Komposition und Technik flott und sicher, in der Zeichnung von grosser Phantasie und sich nie wiederholend. Die Färbung war ursprünglich frischer und ist heute ausgebleicht; einzelnes ist aufgelichtet, anderes in den Schatten nachgearbeitet.

Alle Malereien des Gewölbes sind von rein italienischem Charakter und stammen von demselben Meister, der die Porträts im Kapellengang ausgeführt hat.

Die Thür[1]) des Saales, in deren Holzvertäfelung die Inschrift

L H   1542
PVS
F

eingelegt ist, führt durch den Gang über die Ländgasse und den sogenannten Wassergang nach den oben schon berührten Kammern an der Isar, die nach einer Inschrift auf einem Thürsturz gleichfalls im Jahre 1542 erbaut wurden, aber heute keinerlei Dekoration mehr zeigen.

Östlich von dem grossen Saal liegt, mit den Fenstern nach dem Hof zu, ein ehemals grosses gewölbtes Zimmer, das durch eingezogene Quermauern in drei kleinere Nutzräume abgeteilt worden ist. Die jedenfalls farbige Dekoration des Gewölbes ist überweisst.

Daran stösst das Venuszimmer oder, wie es die Haustradition auch nennt, italienische Schlafzimmer. Das Klostergewölbe (Abb. 27), in das acht Stichkappen einschneiden, ruht auf 16 Konsolen und zeigt in fünf vertieften nur mit leicht vorspringenden Stuckleisten umgebenen Feldern in der Mitte im Achteck Venus auf einem von zwei Schwanen gezogenen Wagen, mit einem Distychon als Umschrift: BALNEA, VINA, VENUS CORRUMPUNT CORPORA NOSTRA. RESTAURANT CORPUS BALNEA VINA VENUS.

In vier länglich rechteckigen Feldern laut Unterschriften Mars, Anchises, Adonis und Mercurius. Der übrige Raum des Gewölbes ist mit leichten Grottesken gefüllt, in denen sich die Jahreszahl 1541 und die Inschrift D(EI) G(RATIA) LUDOVICUS COMES PALATINUS RHENI UTRIUSQUE BAVARIAE D(UX), dann noch die Bemerkung: renov. 1781 findet. In jeder Stichkappe ist ein Putto, oft in kühnster Verkürzung, angebracht.

Die Lünettenbilder beziehen sich auf die Figuren und zeigen u. a. Venus und Adonis, Hephästos überrascht Venus und Mars, Anchises und Dido, Merkur und Herse.

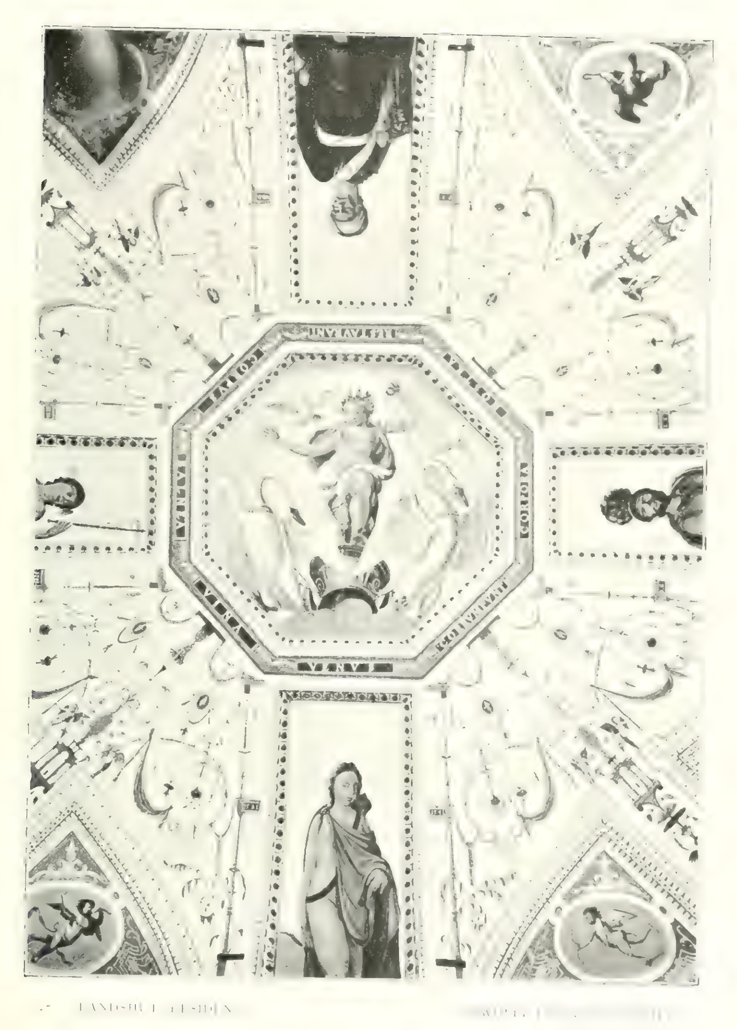
[1]) Die eingelegten Figuren der [illegible] Vorbildern. Abbildungen in Hirth, das deutsche Zimmer. Formenschatz 1881. Nr. 91.

Die Einteilung des Gewölbes (Mittelbild mit Streifen für stehende Figuren) findet sich ebenso in der Sala di Cesare und im zweiten Gabinetto der Grotta antica des Te. Auch die Figuren des Merkur etc. haben in Stil und Zeichnung in der Grotta antica ihre Analogien. Die Gartenhalle der Grotta antica des Palazzo del Te zeigt auch Grottesken von verwandtem Gesamtcharakter. Die kleinen Lünettenbilder sind, soweit sie noch die ursprünglichen sind, in Zeichnung, Stil und Farbenstimmung, wenn auch nicht im Sujet, mit den Bildchen in der Gartenhalle der Grotta antica des Te verwandt; die fliegenden Putten in den Stichkappen sind direkt aus der Sala di Psiche entnommen.



LANDSHUT, RESIDENZ. [illegible]

Die Malereien des Venuszimmers sind grossenteils nur in entstelltem, teilweise sogar in ganz verändertem Zustande auf uns gekommen. Gut erhalten ist nur der Mercurius; an ihm der Sockel und Hintergrund erneuert, die Draperie weiss aufgehöht. Adonis und Mars leidlich erhalten, Anchises stark überarbeitet. Venus ganz neu aufgelichtet, der Hintergrund übermalt, der Wagen ganz verändert; doch ist die Komposition noch original. Die Putten in den Stichkappen sind nur noch in den Schattenpartien alt. Die umgebenden Ornamente neue Zeichnungen des XVIII. Jahrhunderts. Die Grottesken gehen auf Renaissancezeichnungen zurück, sind aber mit Zuhilfenahme von Pausen ganz neu aufgemalt, wobei viele Änderungen mit unterliefen, die deutlich die Zeit der Renovation verraten. Die Lünettenbilder sind nur zum kleinsten Teil



27. LANDSHUT, RESIDENZ [illegible]

noch im Entwurf die alten. Die Mehrzahl sind neue, freie Kompositionen des spaten XVIII. Jahrhunderts.

Lunetten und Figuren des Gewölbes [illegible] von derselben Hand, die ich im Gotterzimmer nach [illegible] habe.

An den Stuckaturen haben sich Spuren der alten Vergoldung erhalten.

Technik der Malereien.

Die beschriebenen Malereien sind die Reste der ehemaligen dekorativen Ausstattung des italienischen Residenztraktes zu Landshut. Die Technik der Bilder ist im wesentlichen überall die gleiche: Freskountermalung mit Tempera vollendet. Einzelne Abweichungen sind nicht von Belang; so ist in den Parterreräumen im allgemeinen eine ölhaltigere Temperafarbe verwandt, die dann fixiert ist; in der Kaffeeküche ist auf den zu rauhen Verputz noch ein feiner Malgrund, der dann geglättet wurde, aufgetragen; die Konturen sind auf den noch nassen Malgrund mit Grauschwarz aufgemalt, dann die wichtigsten Farbtöne in Fresko, später alles übrige in Tempera hergestellt. In den oberen Sälen ist an manchen Stellen fast rein in Fresko gemalt, so auf den Stuckgurten des Dianazimmers.

Gesamtanlage.

Aus dem Vergleiche der mantuaner Bauten mit der Landshuter Residenz ergiebt sich, dass zwischen diesen der engste Zusammenhang besteht und zwar ist charakteristisch, dass, jedenfalls nach einem ganz bestimmten Wunsche des Herzogs, die eben in Mantua neu eingeführte Richtung Giulio Romanos angewandt und streng durchgeführt wurde, weshalb sich weniger Parallelen mit dem Palazzo ducale finden, der noch eine Stilmischung zeigt, als mit dem ganz einheitlich von Giulio Romano entworfenen und vollendeten Palazzo del Te.

Was die künstlerische Wirkung der Façade und des Hofes der Landshuter Residenz betrifft, so darf der Palazzo ducale zum Vergleich überhaupt nicht herangezogen werden. Seine Platzfront ist durch seinen gotischen Bau bestimmt, die Gartenfront des Haupttraktes und die beiden Flügel wirken durch ihre fast schon barocken, architektonischen Details viel unruhiger. Viel näher steht der Landshuter Residenz der Palazzo del Te, nicht nur, was architektonische Details betrifft, auf die ich schon oben (S. 14) hingewiesen habe, sondern auch in der Gesamtanlage finden sich Übereinstimmungen: Ein Hauptkomplex und eine Dependance, dort die antica grotta jenseits des grossen Gartens, hier die Stuben und Zimmer jenseits der Ländgasse. In diesen ist freilich von Malereien nichts mehr erhalten, aber es dürfte nicht zu weit gegangen sein, wenn wir in dieser Dependance, mit ihrem Blick auf die Ebene jenseits der Isar, mit den leichten Höhenzügen im Hintergrunde, und als noch Gärten und Grottenbrunnen sie umgaben, ein Retiro erblicken von ähnlicher, fast melancholischer Wirkung auf den Benützer, wie in der Grotta antica. Die Anlage dieser Räume ist hierin wohl direkt im Anschluss an die entsprechenden Bauten des Palazzo del Te von dem italienischen Baumeister durchgeführt worden. Auch das heute kahle Höfchen zwischen dem Trakte, der die grosse Hofküche enthält und zwischen jenem mit der Konditorei und der Kaffeeküche, Räumen, die ja ursprünglich von den herzoglichen Herrschaften selbst benutzt wurden, war mit Gartenanlagen versehen und machte einen ebenso abgeschlossenen Eindruck wie das Gärtchen in der Grotta antica.

Die Meister.

Ich stelle diesen Resultaten einer stilistischen Vergleichung das gegenüber, was über die Meister, die in Landshut thätig gewesen sein sollen, bekannt ist. Meidinger[1]) schreibt: »Die Gemälde an den Gewölben sind von den welschen

[1]) a. a. O. S. 92.

Malern Sigmund und Antoni; Ludwig Rospinger von München hat ebenfalls drei Gewölbe nach dem Gang, der über die Gassen im Sommer, oder Isarturm geht (in welchem die Planeten und andere mythologische Geschichten zu sehen), gemalt und auch die Verzierungen gemacht; sodann hat Paul Bocksberger, Maler von Salzburg, den unteren Gang nächst dem Zeugerwirt (dermal das Backenreitische Haus) bei der Hofküche gemalt und in dem oberen Saal den Kindertriumph durch seinen meisterhaften Pinsel hergestellt«.

In einer anderen Geschichte Landshuts[1]) heisst es: »Den Ludwigssaal malten Antonelli aus Mantua u. a. Die übrigen Gemälde von Ludwig Rospinger aus München und Paul Bocksberger aus Salzburg.«

Ein Interpretationsversuch dieser wenigen Zeilen stösst auf mancherlei Schwierigkeiten. Die Italiener Sigmund (darum »Walch« genannt und Antonelli) werden auch als Baumeister des italienischen Teiles genannt. Es bleibt also die Frage offen, ob Sigmund und Antonelli Architekten oder Maler oder vielleicht zwei der vielseitigen Künstler gewesen sind, die seit Brunelleschi und L. B. Alberti bis auf Lionardo und Michelangelo aus Italien hervorgegangen sind.

Wenn an beiden Stellen von einem Salzburger Maler Paul Bocksberger[2]) gesprochen wird, so liegt hier lediglich eine Verwechslung der Vornamen vor, wie aus einer archivalischen Notiz hervorgeht, die K. Trautmann in der Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern giebt[3]). Es heisst in den Landshuter Residenzbaurechnungen des Jahres 1543:

> Item maister Hannsen pockhsperger, Maller von Saltzburg, als er den Vundern ganng Im Hof gegen den Zenzen wirdt, auch in dem obern Sall ain Kindl driumpf gemalt, hat Im mein gnediger Fürst und Herr geben XL fl.

Hierdurch wird die oben citierte Stelle bei Meidinger richtig gestellt. Über die Person unseres Hans Bocksberger sind wir aber noch immer im unklaren. Der bekannte Hans Bocksberger[4]) der Jüngere, der die Entwürfe zur Bemalung der Regensburger Rathausfaçade geliefert hat, kann nicht gemeint sein, da er nach Malpé[5]) im Jahre 1540 geboren ist. Auch wenn wir annehmen, das Geburtsjahr 1540 sei unrichtig angegeben, so ist es doch nicht wahrscheinlich, dass Hans Bocksberger der Jüngere schon 1543 in Landshut als Meister thätig war und noch 1573 die Entwürfe zur Regensburger Rathausfaçade lieferte. Dass Hans Bocksberger der Jüngere unzweifelhaft Mantuaner Malereien als Vor-

1) Geschichte der Stadt [illegible] 1835 S. [illegible]

2) Von einem Salzburger Maler [illegible] in seinem Künstlerlexikon, Bd. I. S. 552 schreibt: »Ein neuerer Salzburger Künstler dieses Namens, Paul Bocksberger, oder Bochsberger, führte 1780 zu Landshut im neuen Schlosse mehrere schöne Freskogemälde aus«.

3) 1893 S. 138.

4) Vgl. auch Hans Haggenmüller [illegible] altbayerischen Monatsschrift des histor. Vereins von Oberbayern 1899, Heft 4 und 5. Hier auch Abbildungen einzelner Teile der Entwürfe zur Regensburger Rathausfaçade.

5) Malpé, der anonyme Verfasser der Notices des Graveurs, I. 84. Vergl. Nagler, Künstlerlexikon, I. 552.

bilder benutzte[1], kann als Beweis für seine Mitarbeiterschaft an der Landshuter Residenz nicht dienen. Erst an den Arbeiten auf der Trausnitz, vierzig Jahre später, könnte er beteiligt gewesen sein. Unser Hans Bocksberger der Ältere, möglicherweise der Vater[2] des Jüngeren, oder sonst mit diesem verwandt, zeigt sich in dem Kinderfries des italienischen Saales als unverkennbar deutscher Meister, der seine Studien in Italien gemacht, vielleicht mit den Mantuanern in Mantua selbst zusammengearbeitet hat. Der Entwurf rührt sicher, die Idee nicht notwendig von ihm her. Komposition und Zeichnung ist sehr gewandt und sicher, der Anschluss an italienische Vorbilder, wie schon oben angedeutet,



MANTUA, PALAZZO DEL TE — SALA DEI GIGANTI

unverkennbar, obwohl ja derartige Darstellungen spielender Kinder, friesartig und an Alphabeten etc. verwandt, schon damals bei deutschen Malern nicht mehr selten waren. Über die Technik lässt sich bei dem heutigen Zustande des ganzen Frieses nicht mehr viel sagen, nur soviel ist zu ermitteln, dass weitere Arbeiten Bocksbergers in der Landshuter Residenz sich heute nicht mehr

[1] So findet sich ein [illegible] Fries mit kämpfenden Reitern in der Sala d. Stucchi (Abb. 28) im Palazzo del Te.

[2] Alles Nähere von diesem ist jetzt unbekannt.

vorfinden. Die Arbeiten in der Konditorei sind viel zu italienisch empfunden, um im Entwurf von ihm herrühren zu können. [illegible] an sie kann bei der mitgeteilten archivalischen Notiz vielleicht am ehesten gedacht werden. Was sonst die Landshuter Residenz an Arbeiten Bocksbergers geboten haben mag, ist übertüncht und verloren gegangen.

Von einem Maler Ludwig Rospinger, den Meidinger nennt, ist nur bekannt[1], dass er 1780 in Landshut arbeitete. Wahrscheinlicher noch liegt eine Verwechselung mit dem Münchener Maler Ludwig Reffinger vor, der nach einer Mitteilung Karl Trautmanns[2]) an der malerischen Ausschmückung der Landshuter Residenz beteiligt war.

Was wir bis jetzt von Reffinger wissen, ist sehr wenig. Seine beiden Bilder von 1537 in der Galerie zu Stockholm waren mir nicht zugänglich. Sein Marcus Curtius in der Münchener Pinakothek (s. Abb. 14) kann als sicheres Werk angesehen werden, da es in dem Inventar der Galerie des Kurfürsten Max I. schon als Werk Reffingers erwähnt wird[3]). Es ist 1540 gemalt, also ziemlich gleichzeitig mit den Malereien in der Landshuter Residenz. In diesem Münchener Bilde zeigt er sich dem Barthel Beham am nächsten stehend, als dessen Schüler ihn auch v. Reber und Bayersdorfer bezeichnen[4]). Doch steht Reffinger künstlerisch weit unter Barthel Beham. Während Behams Architekturen verraten, dass der Meister nicht nur oberitalienische Bilder gesehen, sondern selbst in Italien gelebt hat, lässt Reffinger durch das Bestreben, reich und malerisch zu wirken, seine oft noch gotisierenden Architekturen unwahrscheinlich und unmöglich erscheinen und erinnert dadurch an eine ältere deutsche Kunstweise, obwohl er der Zeit nach später als Beham zu setzen ist. Das Italienische in Reffingers Kunstweise, seine Architektur, sein Ornament und einzelne seiner Figuren (auf dem Münchener Bilde besonders die Gruppe am Abgrund im Vordergrunde) kann lediglich aus italienischen Werken der graphischen Kunst geschöpft sein und bedingt keinen Aufenthalt Reffingers in Italien; der Gesamteindruck von Reffingers Marcus Curtius ist ungemein deutsch geblieben.

Sucht man unter den Malereien in der Landshuter Residenz nach Verwandtem, so zeigen nur die Gewölbebilder im zweiten Saale der Muster- und Modellsammlung, sowie die Deckengemälde des Planetenzimmers und der grösste Teil der Lünetten im Apollozimmer Reffingers Kunstweise im Entwurf sowohl wie in der Ausführung. Der Typus der Pferde, die Haltung der Figuren, selbst auf den Gemmenbildchen der Gurtenkreuzungen, die in lebhafter Bewegung erstarrt erscheinen, die Architektur, die Behandlung der Wolken, sind mit dem Münchener Bilde so eng verwandt, dass ich in den genannten Malereien dieser Säle durchaus Reffingers Werk sehen muss. Die Ausführung der Malereien, bei deren Beurteilung der heutige Zustand sehr in Betracht gezogen werden muss, steht hinter dem Münchener Tafelbild, das für Wilhelm IV. von Bayern

1) Nagler, Kunstlerlexikon, Bd. XIII.

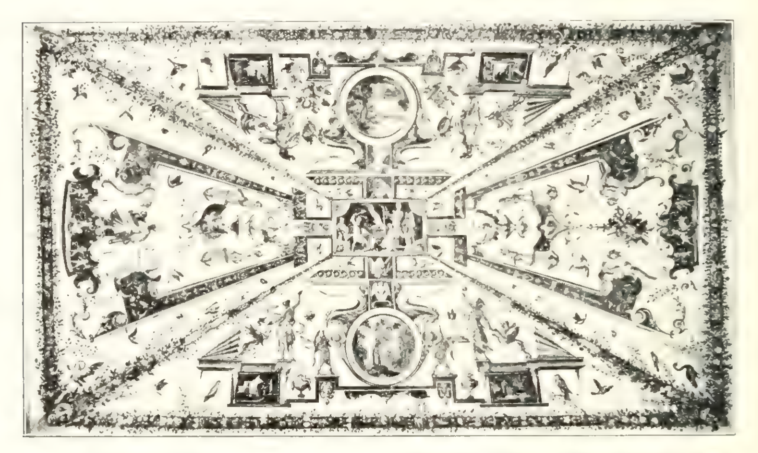
2) Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern 1893, S. 139, Anm.

Unten die Wappen Bayern und Baden, wegen Wilhelms IV. [illegible] Tochter des Markgrafen Philipp von Baden.

4) Reber, Sitzungsbericht der Münchener Akad. d. W., 1893, III.

mit allem Fleiss ausgeführt wurde[1], selbstredend wesentlich zurück, zeigt aber an unübermalten Stellen vollkommen die gleiche Malweise.

Wirksamkeit und Namen eines Malers Hermann Posthumus konnte ich ausserdem in der Landshuter Residenz nachweisen. Auf der Trausnitz bei Landshut wird ein Altar verwahrt, dessen eigentliches Altarblatt von kanellierten Säulen mit korinthisierenden Kapitellen, das schmale Predellenbild dagegen von den Sockeln der Säulen flankiert wird. Auf dem Predellenbilde die Bezeichnung: HERMANN POSTHUMUS FINX. Die vollkommen gleichartige Gestaltung der Säulen des Altars mit den Wandsäulen der Schlosskapelle, sowie die Grösse und Form des Altars führt zu dem sicheren Schlusse, dass der Altar, der heute auf der Trausnitz aufbewahrt wird, ursprünglich für die Kapelle der Landshuter Residenz bestimmt war. Da ausserdem das Sopraportbild der Kapelle, jene



FLORENZ, UFFIZIEN [illegible]

Auferstehung Christi, die ich schon oben erwähnte, von derselben Hand stammt, wie die Gemälde des Altars, so ist die Annahme berechtigt, dass ursprünglich die ganze malerische Ausschmückung der Kapelle von Hermann Posthumus geschaffen wurde. Der Kunstcharakter des Malers Posthumus kann aus den Altargemälden vollkommen festgestellt werden. Dargestellt ist auf dem Altarblatte die Anbetung des Christuskindes durch die Hirten im Stalle zu Bethlehem: In der Mitte des Bildes, auf Garben gebettet in scheusslich gezeichneter Verkürzung das nackte Kind, links Maria in orientalisierender Tracht, das Kind

[1] Katalog der Gemälde-Sammlung der kgl. älteren Pinakothek in München 1898 [illegible] Reber, Geschichte der Malerei, München 1894, S. 23.





verehrend, hinter ihm und im Mittelgrunde noch andere Figuren. Im Vordergrunde rechts die mächtige Gestalt eines Hirten, halb von hinten gesehen, das Haupt von einem Tuche umwunden. Über der Scene als Dach ausgespannt ein Teppich mit Grotteskenornamenten.

Auf der Predella die Anbetung des Kindes durch die drei Könige. Links Joseph und Maria im offenen Stalle. Vor ihnen auf einem skulpierten Steine, worauf die Bezeichnung angebracht ist, das nackte Kind. In der Mitte des Bildes die drei Könige mit einigen Begleitern. Rechts durch eine Thoröffnung Ausblick in eine weite Landschaft, worin das grosse Gefolge der Könige und malerische Ruinen zu erkennen sind.

Posthumus zeigt sich in den Malereien als echter Deutscher, genauer genommen, als Niederländer. Deutsch sind alle Gesichter, das Christkind und vor allem die landschaftliche Ferne auf der Predella. Italienisch, besonders an Correggio erinnernd, ist die Art der Lichtführung auf dem Hauptbilde, die von dem Kinde allein auszugehen scheint, und der Hirte rechts im Vordergrund; auf der Predella besonders die Hauptfigur des einen Königs.

Ebenso charakterisiert sich das Sopraportbild in der Residenzkapelle: dieselben gedrungenen Figuren, dieselben Versuche, mit Lichteffekten in der Art Correggios zu glänzen und zu bestechen. Das Gesamturteil über die Arbeiten und das Können des Posthumus muss sehr ungünstig lauten. Er ist Eklektiker im schlimmsten Sinne des Wortes, nirgends wirkliche Originalität, alles unverstandene Nachahmung und gedankenloses Wiederholen fremder Motive bei sehr bescheidenem eigenen Können. Unter dem vielen Mittelmässigen, was die Landshuter Residenz bietet, verdienen die Arbeiten des Posthumus einen der allerletzten Plätze.

Ausser den eben besprochenen drei deutschen Malern: Bocksberger, Reffinger und Posthumus finden wir in der Landshuter Residenz vier selbständige italienische Meister an den figürlichen Malereien beschäftigt. Der eine ist in der Kaffeeküche und Konditorei, in der Loggia und dem Apollozimmer thätig, ein anderer — sagen wir mit Meidinger: Antonelli aus Mantua — im italienischen Saal und dem Kapellengang, der dritte malt das Götterzimmer und Venuszimmer, der vierte das Dianazimmer. Ein fünfter Italiener mit einer entsprechenden Zahl Gehilfen stellt die ornamentalen Malereien[1]) in den Parterreräumen und dem Kapellengang her.

Es liegt in der Geschichte der Malereien begründet, und in der Verschiedenartigkeit der Kräfte, die dabei mitwirkten, dass der Gesamteindruck der malerischen Dekoration weder ganz einheitlich, noch auch sehr erfreulich ist, besonders nicht bei dem heutigen Zustande der Malereien, von denen uns im übrigen ja auch nur Bruchteile erhalten sind. An manchen Stellen mögen

[1]) Die Grottesken an den Decken des Diana- und Venuszimmers, sowie der Konditorei sind direkt mantuanisch-römischen Charakters und folgen entweder dem mehr antikisierenden, mit architektonischen Elementen versetzten im Archivio notarile im Palazzo ducale oder den ganz feinlinigen Rankenmotiven im Casino della Grotta des Palazzo del Te. Vergleicht man mit diesen Arbeiten die gleichartigen dekorativen Malereien (Abb. 29) in den Uffizien in Florenz, so erkennt man sofort, dass diese gar keinen Einfluss auf die Gemälde in Landshut gehabt haben.



[illegible]

Deutsche nach Skizzen von Italienern gearbeitet haben, an andern Stellen wieder sind Deutsche in ihrer ganzen Eigenart thätig und vertreten mit ihrer italienischen Bildung den damaligen durchschnittlichen Stand der Renaissance in Altbayern den Italienern aus Giulio Romanos Schule gegenüber, die über ein mittelmässiges Können im allgemeinen nicht hinauskommen und zu irgend einer Selbständigkeit nirgends gelangen. Zwar ist auch in Mantua nicht alles gut und wertvoll[1], was sich von Malereien dort erhalten hat, aber das künstlerische Niveau ist in Mantua so unvergleichlich viel höher, allein schon durch die machtvoll sich äussernde Thätigkeit grosser Meister, wie Giulio Romano, Primaticcio, Penni etc. etc., dass der Wert der Landshuter Residenz für die Kunst und Kunstgeschichte mit dem Masstabe der damaligen mantuaner Kunstproduktion direkt nicht gemessen werden kann. Was von den Gehilfen Giulio Romanos einige Bedeutung besass, blieb im Dienste der Gonzagas, nur wen man unbedenklich entbehren konnte, liessen die Herzöge von Mantua nach Landshut übersiedeln. So ist es zu erklären, dass die Namen, die uns in Landshut begegnen und unter denen Italiener verstanden werden können, Meister wie Antonio, Antonelli oder Sigismondo in Mantua nicht genannt werden, wenn die Schüler und Gehilfen Giulios erwähnt werden, die einige selbständige Bedeutung besassen.

[1]) Z. B. die dekorativen Malereien [illegible]



MANTUA, PALAZZO DEL TE [illegible]

Auf einer wesentlich höheren Stufe wie die Malerei, mit der wir uns bisher in erster Linie zu beschäftigen hatten, steht bei der Residenz in Landshut die Architektur und auch die Stuckierung. Die Architektur ist an dem ganzen Werke weitaus das Erfreulichste, rein italienisch und wenn auch in starker Anlehnung an den Palazzo del Te und verwandte Bauten doch sehr gewandt und selbständig. Auch im Innern sind manche Partien sehr [illegible] [illegible] grossen, rechteckigen Räume, die in einer Flucht hintereinander liegen, werden in ihrer Gesamtwirkung im einzelnen wesentlich voneinander verschieden gestaltet durch verschiedene Höhe der Räume, die wir schon im Palazzo del Te beobachten können und durch eine wechselnde Stuckierung, die in ihrer Behandlung auch durchaus italienisch, sehr gewandt und flott, wenn auch ohne Originalität ist. Mitunter sind auch ungegliederte Klostergewölbe verwandt.

Verhältnis der Künstler zu einander

So haben die Italiener bei dem ganzen Werke die Führung in Händen gehabt und in Landshut einen Bau geschaffen, auf dem nur noch ein schwacher Abglanz jener Herrlichkeit ruht, die zwanzig Jahre vorher unter Raffaels Wirksamkeit in Rom gestrahlt und, schon in matteren Farben, sich in den dreissiger Jahren am Hofe zu Mantua widergespiegelt hatte. Aber die Italiener brachten das Neueste, das Modernste nach Landshut, fühlten sich dort als die einzigen Meister in der Kunst, führten das grosse Wort und hielten die deutschen Maler, mit deren manchen sie wohl schon in Mantua zusammengearbeitet hatten, unter ihrem Banne. Und nicht nur von ihren deutschen Kollegen wurden sie bewundert, sondern sie haben gewiss auch zur Zufriedenheit ihres herzoglichen Bestellers gearbeitet, dessen Wünsche und Ideen sie in manchen Deckengemälden zum Ausdruck gebracht haben werden und dessen vornehmsten Wunsch sie ganz erfüllten, eine Residenz im modernsten Stile, im Stile der Schule Giulio Romanos zu besitzen.

Bedeutung

So steht der Bau der Landshuter Residenz in der Entwickelungsgeschichte der bayerischen Renaissancekunst vereinzelt und unvermittelt da. Er ist stets die importierte Treibhauspflanze geblieben, die zwar als Wunder aus fernen Landen viel angestaunt wurde, die aber nicht feste Wurzeln schlagen konnte auf bayerischem Boden, den die humanistischen Ideen doch eben erst dafür vorzubereiten begannen. Der kritische Betrachter ist versucht, das Werk in seiner Gesamtheit nicht für kraftvoll und lebensfähig zu erklären. Thatsache ist, dass ein Fortschreiten auf den einmal eingeschlagenen Bahnen nicht stattfand und dass die späteren Werke nur ein Zurückgreifen auf frühere Dekorationssysteme bedeuten: Die Landshuter Residenz ist für die Entwickelung der bayerischen Renaissancekunst belanglos geblieben.



MANTUA, PALAZZO DEL TE [illegible] — [illegible] IN DER SALA [illegible]

Der Zeit nach das nächstfolgende Bauwerk der höfischen Renaissancekunst in Altbayern war der sogenannte St. Georgssaal[1], der in den Jahren 1559–62 vom Hofbaumeister Wilhelm Egkl in dem ungefähr 20 Jahre vorher aufgeführten mittleren Osttrakt der „Neuveste" in München eingerichtet wurde. Der Saal fiel dem grossen Residenzbrand von 1750 zum Opfer. Zur Rekonstruktion seiner Ausstattung, die das einstimmige Lob der Zeitgenossen erfuhr, stehen uns die Stiche von Nicolaus Solis in der Beschreibung der Hochzeit Herzog Wilhelms mit Renata von Lothringen[2] zur Verfügung (Abb. 34), sowie eine Miniatur von Hans Müelich[3]. An beiden Langseiten waren hohe, rundbogige Fenster angebracht. Die Wände von unten bis etwa zur Mitte ringsum mit reichen Tapeten, dunkelbraun mit Gold, verkleidet, darüber an den Schmalseiten grosse Wandbilder[4] mit Schlachtenscenen. Über jedem Fensterpfeiler befanden sich in herzförmigen Kartouchen Darstellungen aus dem alten Testament sowohl, wie aus der Regierung Kaiser Ludwigs IV. Die übrige Wandfläche, besonders auch die Fensterlaibungen waren mit ornamentaler Malerei,

1) Christian Häutle, die Residenz zu München [illegible] Band XX [illegible] — [illegible] Schmid, Führer durch die k. Residenz zu München [illegible] S. 29.

2) Kurtze doch gegründte Beschreibung des [illegible] H. Wilhelmen [illegible] Renata [illegible] zu Lothringen gehalten Hochzeit [illegible] München [illegible] bey Adam Berg [illegible] Text von Hans Wagner.

3) Psalmen des Orlando di Lasso [illegible] S. 4, [illegible] Autotypie davon, leider ohne die interessante Kartouchenumrahmung bei Zimmermann, Max Gg., die bildenden Künste am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern.

4) Möglicherweise Wandteppiche.



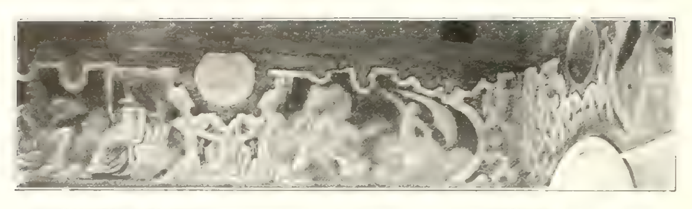
41. STICH VON NICOLAUS SOLIS 1568 — DER SCHLOSSSAAL IN DER NEUVESTE ZU MÜNCHEN

lichtweiss auf zartgrauem Grunde, bedeckt und zwar zeigte diese Pflanzenranken mit Fischweibchen, Putten etc., abwechselnd mit Masken und Grottesken. In der Mitte der einen Schmalseite mit den Schlachtenbildern war ein reichvergoldeter Baldachin aufgeschlagen. Links davon, und entsprechend auch an der gegenüberliegenden Wand, je eine Thür mit reicher architektonischer Um-

rahmung auf zwei roten Marmorsäulenpaaren. Zwischen den Säulen [illegible] nördlich Abraham und Moses, südlich Apollo und Pan. In der Mitte der einen Längswand ein prächtiger Kamin, dessen Aufbau fast bis zur Decke [illegible]. Zu oberst eine Justitia, zu ihren Füssen zwei Gestalten, die zur ihr emporsehen. Der Boden des Saales war mit roten und weissen Marmorplatten belegt. Die Decke ruhte auf kleinen Konsolen und hatte einen braunen Holzfries unter sich, an dem in gewissen Zwischenräumen das bayerische und das österreichische Wappen in Kartouchen mit reichem Rollwerk angebracht waren. Die Decke selbst war eine Balkendecke mit tiefen Kassetten. Auf den Kreuzungspunkten der Balken grosse vergoldete Rosetten.

Auch andere Teile der »Neuveste«, wie die Hofapotheke, erhielten um diese Zeit eine zeitgemässe Neuausstattung mit Malereien.

Ich schliesse hier sofort die Beschreibung eines anderen Bauwerkes an, das einen dem Georgssaal ähnlichen Charakter hat und teilweise noch erhalten ist. Wenn wir später beide zusammengenommen betrachten, so wird ihre Stellung in der Entwickelung der Renaissance in Altbayern deutlicher hervortreten.



[illegible]

Das Schloss Dachau erhielt seine Gestalt, die es bis zum Anfang unseres Jahrhunderts behielt, durch die Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V., wie aus einer nicht mehr vorhandenen Inschrift in der ehemaligen Schlosskapelle hervorging[1]: [illegible] NATO. Von den vier Flügeln des Gebäudes[2], die ursprünglich einen rechteckigen Hof umgaben, wurden drei in den Jahren [illegible] abgerissen.

Das Äussere des Baues war sehr einfach. Für uns kommen hier in Frage die Reste der Innenausstattung des grossen Festsaales (Abb. 36) im I. Stock, die etwa um 1565 entstanden ist. Eine breite Treppe führt auf einen von sechs toskanischen Säulen getragenen Podest, der den Vorplatz zum Saale bildete. Die stuckierte Ausstattung des Treppenhauses zeigt die Formen des ausgehenden Barockstiles und entstand in derselben Zeit, wie die Dekoration der Gartenfaçade. Vom Vorplatze führten drei, jetzt vermauerte Thüren in den grossen länglichen Saal. Bei dessen heutigem Zustande kann man sich den ehemaligen prunkvollen Gesamteindruck nur zu rekonstruieren versuchen.

Die reich geschnitzte Holzdecke des Saales wurde ins bayerische Nationalmuseum überführt[3]. Sie zeigte ursprünglich einen dunklen, satten Holzton mit teilweiser Bemalung. Unter der Decke zieht sich ein gemalter Fries (Abb. 35) hin, in dem in gelbgrauen Tönen auf grünlichem Grunde Gestalten aus der antiken Mythologie dargestellt sind, je zwei in gemalten Kartouchenrahmen und einander gegenüber gelagert. Unterschriften erklären die einzelnen Figuren:

[illegible]

1) [illegible] 284 85

2) [illegible] 1701

3) Dort jetzt in zwei Stücke geteilt; die schwache Bemalung der geschnitzten Wappen teilweise aufgefrischt.



DACHAU, SCHLOSS. FESTSAAL

In der Mitte der beiden Schmal-seiten je eine [illegible] der Südostwand [illegible] an der Nordwest[illegible] die in die beiden hier angebrachten Kartuschen [illegible].

Das Hauptelement in den Ornamenten ist das Band; entwickeltes Rollwerk kommt nur ganz vereinzelt vor. Stellenweise ist eine Übernahme von Groteskenmotiven zur Füllung der Zwischenräume zu bemerken.

In der Laibung der Rundfenster, über den eigentlichen grossen, jetzt teilweise vermauerten Saalfenstern, haben sich Ornamente aus einfachem Flechtwerk in den Farben des Frieses erhalten. Der übrige Wandschmuck beschränkt sich auf eine ganz einfache Architektur in flachem Stuck. Die eigentliche Deckung und Abtönung der Wandflächen war den Gobelins überlassen [1]). Die Malereien sind im wesentlichen unübermalt auf uns gekommen. Kleinere Ausbesserungen (besonders an den Figuren von Juno und Jupiter), wohl aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts stammend, stören den Eindruck in keiner Weise. Die Zeichnung der Figuren ist nicht immer korrekt; ihre Schlankheit für die Zeit ihrer Entstehung charakteristisch. Der Bilderfries muss aber seiner Zeit in Verbindung mit der dunkelen, nur an einzelnen Stellen bemalten und vergoldeten Holzdecke von grosser dekorativer Wirkung gewesen sein [2]).

Der Meister der Malereien ist Hans Donauer der Ältere [3]), der im Jahre 1567 seine Bezahlung für die Malereien im grossen Saale ausgehändigt bekommt [4]). Technik und Zeichnung des Frieses weisen mit Bestimmtheit auf Oberitalien. Wenn Hans Donauer der Ältere nicht nur der ausführende Künstler war, sondern auch den Entwurf zu dem Friese geschaffen hat, so ist an einer längeren Studien

1) Davon noch zehn im Bayer. Nationalmuseum.

2) Eine Vorstellung von der ehemaligen Wirkung [illegible] haus des neuen National-Museums [illegible] Dachauer Decke kopiert ist. Die [illegible] der Decke geboten.

3) Monatsschrift des hist. Ver. v. Oberbayern 1893 S. 143, [illegible] Baumeister des Schlosses archivalische Mitteilungen giebt.

4) Eine der Figuren des Frieses restaurierte 1572 ein Münchener Maler Melchior Bocksberger. Ebenda.

zeit Donauers in Oberitalien nicht zu zweifeln. Das Können unseres Meisters in diesem Friese ist recht beachtenswert. Mit Arbeiten in der Landshuter Residenz besteht keinerlei Zusammenhang. Für die Kostümgeschichte sind einzelne Figuren von grossem Interesse.

[illegible] entscher Bauten [illegible]

Der Saal des Dachauer Schlosses und der oben besprochene Georgssaal in der Münchener Neuveste geben uns ein gutes Bild, in welcher Gestalt die Renaissance bei der Innendekoration von Räumen am Münchener Hof zwischen 1550 und 1570 auftrat. Die Wände entbehren eines architektonischen Schmuckes. Das aus der gotischen Zeit übernommene Prinzip des mehr oder minder hohen Sockels findet sich noch im Georgssaal. Die Decken sind aus Holz, zum Teil in den Details gefärbt, und geben in ihrer Einteilung den Standpunkt der Entwickelung, wie sie in Italien etwa um 1500 stand. Der zwischen der Decke und der Wand hinziehende gemalte Fries ist auch aus Italien übernommen, wenn gleich in der Dekoration gotischer Räume in Altbayern, Tirol etc. diese Wandteile schon Malerei trugen.

Doch sehen wir in Altbayern auch hier noch Formen angewandt, die in Italien seit dem Ende des 15. Jahrhunderts üblich, aber seit ca. 1530 schon ausser Mode gekommen waren. An ornamentalen Formen in der Skulptur der Decken, besonders aber in der Malerei treten dagegen Elemente auf, die den deutschen Charakter dieser Dekoration doch wieder besonders betonen. Neben der schwach vertretenen Maureske, die bei den Intarsien der Decken gerne Anwendung fand, ist es vorwiegend das Kartouchenornament in seiner, für die sogenannte »Deutsche Renaissance« charakteristischen Ausbildung des Rollwerkes. Das kann niemanden wundern, da wir hier sicher überall die Arbeit bayerischer Künstler annehmen dürfen, wenn uns auch die Namen der Maler nicht bekannt sind. Ich werde weiter unten noch Gelegenheit haben, durch einen Vergleich mit der am Hofe Albrechts V. kräftig blühenden Kleinmalerei auf diese für das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts so wichtige Stilphase hinzuweisen. Bis in die siebenziger Jahre war sie in Geltung; dann jedoch machte sich am Hofe in Altbayern ein Umschwung bemerkbar. Um diesen ganz zu verstehen, muss ich die Grenzen meines Themas etwas erweitern, indem ich mich von Altbayern nach Augsburg wende.



AUGSBURG, FUGGERHAUS
ERSTES ZIMMER [illegible]

Augsburg war während der ganzen Renaissance für alle Künstler und alle künstlerischen Einflüsse, die ihren Weg von Italien nach Bayern nahmen, als Zwischenstation von hoher Bedeutung. Wie im lebhaften Handelsverkehr Augsburg und Italien ihre Erzeugnisse tauschten, so gingen auch die künstlerischen Errungenschaften ununterbrochen über die Alpen, und Augsburg ist nicht immer nur der empfangende Teil geblieben[1]. Berühmte Augsburger lebten lange in Italien, so Jacob Fugger[2]), andererseits sah Augsburg grosse Italiener von hervorragender Bedeutung als Künstler in seinen Mauern. Ich erinnere nur an den Aufenthalt Tizians in Augsburg um 155[illegible], wo er in Diensten der Familie Fugger für [illegible] Kronen Gemälde schuf und für den Bischof und Kardinal Otto Truchsess von Waldburg (1543–1573) die drei Menschenalter malte.

Dass die Familie Fugger mit dem bayerischen Hof in engerer Beziehung stand, liesse sich schon aus dem grossen Ansehen der Fugger und aus ihrer Stellung als erste Handelsherren in Süddeutschland schliessen. Aber auch das grosse Kunstverständnis mehrerer Mitglieder der Familie und der weite Blick, den sie sich auf ihren Reisen erworben, hatte die bayerischen Herzöge, besonders Albrecht V. bestimmt, sich der Fugger als Vermittler bei ihren Kunsterwerbungen in Italien zu bedienen. Ich nenne besonders Marx Fugger (1527–97[3]).

[1] Auf Hans Burgkmair und Hans Holbein den Älteren, die für die Entwicklung der Renaissance in Augsburg in den beiden ersten Dezennien des XVI. Jahrhunderts [illegible] Charakteristisches bieten, kann hier nur hingewiesen werden.

[2] Hofkammerpräsident Albrechts V., [illegible] I, S. [illegible]

[3] Rud. Kempf [illegible] Augsburg [illegible] S. [illegible], Kunstbeziehungen [illegible] bayer. Hofe.



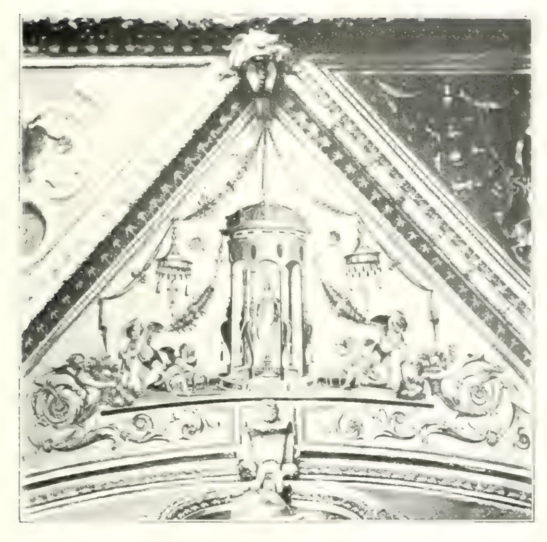
AUGSBURG, FUGGERHAUS

Und nicht nur den Ankauf von Kunstgegenständen vermittelten die Fugger, sondern Künstler selbst traten auf Empfehlungen der Fugger hin in Dienst des bayerischen Hofes.

Für die Kunst, wie sie sich unter diesen Umständen am herzoglichen Hofe entwickelte, sind die zwei sogenannten Badezimmer im Rückgebäude des Fuggerhauses in Augsburg, B. 10, mit ihren dekorativen Malereien besonders bezeichnend. Da diese beiden Zimmer noch nicht eingehender beschrieben wurden, so wenig sie bis jetzt eine stilkritische Würdigung[1]) gefunden haben, so lasse ich eine ausführliche Schilderung der Räume und ihrer Ausstattung folgen.

Ich bezeichne die beiden in Betracht kommenden Räume im folgenden

[1]) Vergl. die zwar [illegible], aber dem Zweck des Werkes entsprechend [illegible] Notiz Lübkes in seiner Geschichte der deutschen Renaissance I., S. 416. Vergl. auch das soeben erschienene Werk G. von Bezolds, die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1900.



AUGSBURG. FUGGERHAUS. ERSTES ZIMMER. STICHKAPPE.

als das »vordere«, grössere und das »hintere«, kleinere Zimmer[1]. Man betritt jetzt gewöhnlich das vordere Zimmer zuerst, doch war das Verhältnis beider Räume zu einander ursprünglich umgekehrt. Der Saal, der dem vorderen Zimmer vorgelagert ist, wurde erst vor ungefähr [illegible] Jahren geschaffen und nimmt die Stelle einer früheren offenen Halle ein.

Das erste Zimmer (Abb. 38) ist ein rechteckiger Raum, ungefähr 11,50 m lang und 5,70 m breit. Seine Längsachse zieht annähernd in nordsüdlicher Richtung. In der Ostwand die jetzige Eingangsthür mit einfacher architektonischer Umrahmung, rote dreiviertel Marmorsäulen mit weissen Kompositkapitellen. Das Ganze durch einen Segmentbogen geschlossen, in dessen Schild eine Nische angebracht ist. An der Südwand die noch einfacher gehaltene Thür ins zweite Zimmer. An der Westwand fünf Fenster, ziemlich hoch liegend und von geringer Grösse. In ihren abgeschrägten Laibungen kleine Stuckumrahmungen mit gemalten Grottesken.

Der untere Teil der Wände dieses Zimmers ist heute mit einer abgetönten Leinwand fast ganz bespannt. Er war und ist teilweise auch noch mit Malereien bedeckt, deren Charakter ich im nächsten Zimmer näher beschreiben werde.

[1] Traditionell wird das erste [illegible] »Ankleidezimmer« genannt.



[illegible]

Ungefähr 2,40 m vom Boden entfernt, läuft an den Wänden ein hölzernes flaches Gesims um, das mit einfachen Festons von geradegestreckter Gestalt auf Goldgrund bemalt ist. Es stützt sich auf 28 teilweise vergoldete Holzkonsolen, auf deren 18 wieder mächtige, phantastische Terrakottaköpfe angebracht sind, die hochplastische Fruchtkörbe tragen, woraus die Zwickel des Gewölbes hervorgehen.

18 Stichkappen schneiden in das Gewölbe ein. Je fünf von den Langseiten, je zwei von den Schmalseiten und eine in jede Ecke des Raumes. Sie umschliessen, soweit sie nicht Fenster enthalten, Nischen mit leicht profilierter Stuckumrahmung. Die Gratlinien der Stichkappen sind mit ähnlichen Stuckstäben besetzt, die an der Spitze in Maskarons endigen. In den Stichkappen sind Grottesken auf weissem Grund gemalt (Abb. 39).

In den zehn Gewölbezwickeln auf schwarzem Grunde je eine Figur, an der Südwand Apollo mit der Harfe (Abb. 40), in den übrigen Zwickeln weibliche Gestalten mit Musikinstrumenten (s. Abb. 37), eine dagegen mit einer Larve in der Hand. Ziemlich flache, aber reich bewegte Stuckkartouchen umgeben die einzelnen Figuren. Die Anwesenheit Apollos und die Zahl neun der Frauengestalten legt den Gedanken an die Darstellung Apollos mit den Musen nahe. Doch ist die Deutung nicht unbedingt sicher, da der Mehrzahl der weiblichen Figuren die bestimmenden Attribute fehlen.

Die acht halben Gewölbezwickel, die in den Ecken des Saales entstehen, zeigen grotteske Ornamente auf dunkel orangefarbigem Grunde.

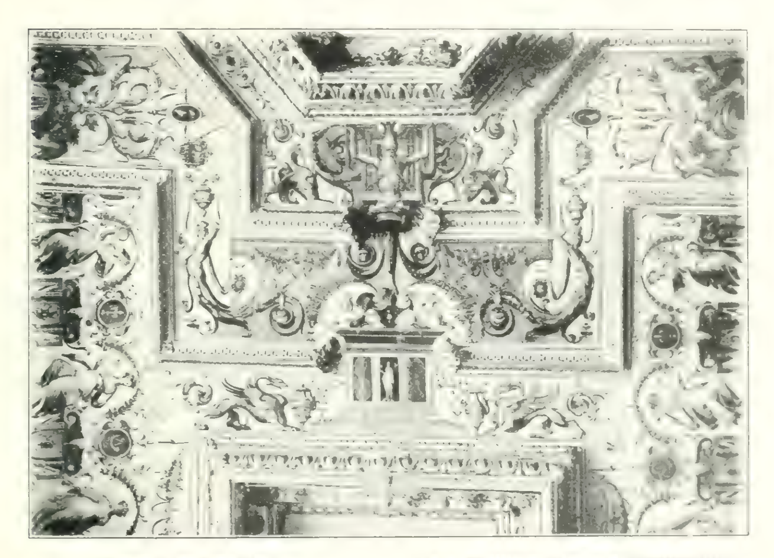
Die inneren Spitzen der Stichkappen sind unter sich durch einen massigen, plastischen Früchtekranz geradlinig verbunden, der einerseits die Gewölbezwickel an ihrem oberen Rande abschliesst, andererseits den eigentlichen Spiegel der Decke rechteckig umrahmt.

Im Spiegel der Decke drei kräftige Stuckrahmen, ein rechteckiger in der Mitte, je ein achteckiger an den beiden Seiten. Sie enthielten früher jedenfalls figürliche Malereien; jetzt sind sie überstrichen.

Zarte Stuckstreifen gliedern die ganze übrige Fläche in meist streifenförmige Felder, die unter sich wieder an einzelnen Stellen in direktem Zusammen-

hange stehen, wo die trennenden Streifen der Stuck[illegible] zeigen. Diese ganze Deckenfläche (Abb. 41) ist mit Grotteskenmalerei bedeckt. Alles virtuos in der Zeichnung, leicht und gewandt auch in der fröhlichen Farbung, liebevoll in der Ausführung. Der ganze Raum, der doch nur durch verhaltnismässig kleine Lichtöffnungen beleuchtet ist, macht auf den Eintretenden einen heiteren, sonnigen Eindruck auch bei trüber Witterung.

Die Grottesken, an der Decke sowohl wie in den [illegible] setzen sich aus allen nur erdenklichen Bestandteilen derartiger Malereien zusammen. Architektonische Aufbauten, rein Figürliches, Putten etc., Fabelwesen aller Art sind mit Vögeln, kleinen Kartouchen, Medaillons und lediglich Ornamentalem



41. AUGSBURG, FUGGERHAUS [illegible]

reizvoll und spielend zu einem einheitlichen Ganzen [illegible] wenigen ornamentalen Malereien jener Zeit in unserem Lande, entsprechen diese vortrefflichen Arbeiten in so vollkommener Weise und mit solcher Selbstlosigkeit ihrem Zwecke, den Raum zu dekorieren, ohne selbst auffallend oder aufdringlich zu wirken. Ebenso sind auch die grösseren Figuren in den Stichkappen und den Gewölbezwickeln behandelt. Nirgends lehrhaftes Wesen und vordringliche Gedankenmalerei, womöglich in schweren Farben, wie wir es späterhin wohl manchmal finden werden. Alles ist dem Zwecke untergeordnet, den Raum in seiner Gesamtheit auszuschmücken. Erst wer sich eingehend auch in die Einzelheiten der Malereien vertieft, wird die gewissenhafte Durch-

bildung jedes Details bemerken und aus der Phantasie und Fülle der Motive stets neue Anregungen zu schöpfen wissen.

Was bei dekorativen Werken der Renaissance so selten, ist hier der Fall: Die Malereien, die so wohlerhalten auf uns gekommen sind, tragen die Datierung und Bezeichnung des Meisters. Klein zwar nach der Sitte der bescheidenen Alten hat er an unauffälliger Stelle seinen Namen angebracht, so dass man die genaue Stelle der Inschrift lange Zeit über nicht mehr kannte. Aber die Schriftzeilen sind wohl erhalten geblieben. In der rechten Stichkappe der Südwand schreibt die linke weibliche Figur, die am Fusse des Aufbaues sitzt, auf ihre Tafel:

ANTHONI PONZANO

dann ein „pinx.", oder vielleicht ein „pittore". Das folgende sind nur dekorative Pinselzüge. In der Mitte der Decke auf zwei Vasen, die von grottesken Frauengestalten getragen werden, die Inschriften: 1572 und 10. F. V. F. E. In der Stichkappe des äussersten linken Fensters trägt die Gestalt unter dem Baldachin ein Schild auf der Brust mit der Inschrift:

M D
L X X I
M O

In der Stichkappe des äussersten Fensters rechts in gleicher Weise angebracht die Inschrift: MDLXXI. In der äussersten rechten Stichkappe der Ostwand in gleicher Weise angebracht die Inschrift:

IOS
PO
ADO
MD

In der äussersten linken Stichkappe derselben Wand:

XX
AM
D

Es ist mir nicht bekannt, wann die beiden Zimmer die Bezeichnung Badezimmer erhalten haben, resp. ob diese die ursprüngliche ist. Auffällig ist jedenfalls, dass in den Malereien die Bestimmung des Raumes als Badezimmer gar nicht ausgesprochen ist. Die drei grossen Deckenfüllungen können darauf bezügliches enthalten haben; die Figur des Apollo und der musizierenden Frauen passt wenig in die Dekoration eines Badezimmers; die Grottesken stellen eine malerische Verherrlichung des Fugger'schen Wappens dar. Wieder und wieder sind in der verschiedensten Weise die Schildbilder, die Lilie, die flachen Jagdhörner und die Mohrin mit der Bischofsmütze angebracht.

Im übrigen aber kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass der Meister Ponzano hier ganz in einem altgewohnten und ihm vertrauten Formenkreise gearbeitet hat.

...tes Zimmer, ... Ankleidezimmer.

Das nächste hintere Zimmer (Abb. 42) ist quadratisch, eine Seite ungefähr 5,70 m lang. Das Gesims in seiner Anordnung wie im vorderen Zimmer. Der Fries, der hier ein anderes Ornament zeigt, wird von 22 Holzkonsolen unterbrochen. Von zwölf dieser Konsolen gehen die Gewölbezwickel aus. Die Bemalung der

Wände ist, dem vorderen Zimmer entsprechend, heute auch hier grössten-teils durch vorgespannte Leinwand überdeckt. Über der hölzernen Lambris zunächst ein 57 cm hoher gemalter Scagliolastreifen mit Maskaronen in den einzelnen Mittelfeldern. Darüber, bis zu dem Holzgesims reichend, perspektivische Ideal-landschaften, von grau in grau gemalten Mäanderrahmen umschlossen und zu beiden Seiten von gleichfalls gemalten Karyatiden flankiert. In den Ecken des Raumes, ebenso flankiert, grosse rechteckige Felder mit Grottesken auf weissem Grunde.

Die Thüre nach dem vorderen Zimmer hat im zweiten Raum keine eigene Verschalung. In der Thürlaibung Grotteskenstreifen.

Beleuchtet wird das Zimmer durch zwei Fenster in der Westwand, die denen im ersten Zimmer ganz analog sind.

In der Mitte der Südwand ein einfacher, rotmarmorner Kamin, der früher offenbar reichere Formen, zu beiden Seiten wohl Konsolen zeigte, die den Sturz des Kamines trugen. Darüber kleine rechteckige Felder mit Grottesken und Scagliola-Imitation. An den Seiten ebenfalls Streifen mit Grottesken auf weissem Grund.

Rechts und links vom Kamine an den Enden der Südwand je eine Thür. Ihre Verschalungen mit strengen Ornamenten in vergoldeter Holzschnitzerei. Die rechte Thür verschliesst einen Wandschrank, die linke, eine Doppelthür, vermittelt den Zugang zu einer Stelle, von der aus man direkt in die fürstlichen Gemächer gelangen konnte. In ihrer Laibung gleichfalls Grottesken, westlich die Thür zum Kamin, mit Grottesken auf Holz gemalt.

Der Raum ist mit einer Kuppel (Abb. 43) überwölbt, in die zwölf Stichkappen einschneiden, von jeder Ecke aus eine und von jeder Wand aus zwei. Zwei von diesen Stichkappen enthalten die Fenster, die zehn anderen schliessen Nischen in sich, die von einer schön profilierten Stuckleiste umgeben und von zwei phantastischen, weiss bemalten Figuren aus Terrakotta flankiert werden.

Die Gewölbezwickel wachsen aus Fruchtkörben von Terrakotta hervor. Darüber plastische Maskarons, in den Ecken des Zimmers auch freihängende Perlenschnüre aus Terrakotta. Die Gratlinien der Stichkappen sind mit Stuckbändern besetzt, die sich oben in einer Lilie vereinigen.

Alle übrigen Flächen der Decke sind mit Grottesken bemalt, die grossen Flächen selbst aber wieder durch leichte Stuckstreifen gegliedert und belebt.

In den Stichkappen überwiegt das Figürliche besonders auffallend. In der Mitte jeder Stichkappe noch eine kleine ovale Stuckumrahmung, gleichfalls mit Grottesken bemalt, hier auf Goldgrund.

Die vier Hauptzwickel des Gewölbes sind durch halbrunde Stuckbänder von der Gewölbemitte getrennt und erscheinen als ein abgeschlossenes Feld.

Sie zeigen jeweils in der Mitte eine grössere gemalte Kartouche mit einer allegorischen Figur, den vier Jahreszeiten: Der Frühling und der Sommer durch weibliche Gestalten, der Herbst und Winter durch männliche Figuren verkörpert.

In der Mitte der Decke ein rundes Stuckmedaillon, durch vier Maskarons mit den Halbbogen der grossen Gewölbezwickel in Zusammenhang gebracht. Darin in kühner Verkürzung eine nackte, weibliche Figur, die Blumen in den Raum zu streuen scheint.



[illegible] AUGSBURG. FUGGERHAUS. [illegible] ZIMMER

Aller freier Raum, der sich noch bietet, ist mit Grottesken ausgefüllt, die denselben Charakter zeigen, wie die im vorderen Zimmer, und aus denselben Elementen zusammengesetzt werden. Um die Mitte der Decke sind sie auf Goldgrund, sonst auf weissem Grund gemalt, spielend, zwanglos in der Zeichnung, heiter in der Farbe. Auch hier in Putten, Fabelwesen, Maskarons und dem ganzen übrigen Grotteskenapparat, die Fugger'schen Wappenbilder geschickt verwoben und in wechselnder Weise mit dem Ganzen eng verbunden. Die Erhaltung der Malereien ist auch in diesem Zimmer vortrefflich. Die Bilder wurden nie restauriert und sind dabei ganz unbeschädigt auf uns gekommen[1].

Technik der Malereien

Die Technik aller Malereien in beiden Zimmern kann ich nicht umhin für Fresko zu erklären, obwohl stellenweise ein pastoser Farbenauftrag auffällt, der an anderen Orten nicht gefunden wird. Ponzanos Farbenbereitung muss eigen gewesen sein und könnte als Vergleichsmittel herangezogen werden bei Malereien, die

[1] Im Jahre 1876 wurden die Malereien [illegible] Oper, [illegible] älteren Aufnahme Abb. 42 [illegible]



AUGSBURG, FUGGERHAUS

gleichfalls auf ihn zurückgeführt werden, die aber leider fast alle durch [illegible] Re-
stauration und Übermalung die ursprüngliche Technik nicht mehr erkennen lassen.

Wir werden später denselben Meister Ponzano mit Friedrich Sustris, einem geborenen Niederländer, der in Italien seine Studien gemacht, zusammenarbeiten sehen. Auf der Trausnitz bei Landshut, bei deren Innenausstattung niederländisch-italienisches Wesen weit überwiegt, giebt Ponzano einem [illegible] eine neue, selbständige Ausschmückung, in der Münchener Residenz arbeitet [illegible] nach Entwürfen des Sustris und dekoriert [illegible] architektonische Werke. Es liegt deshalb die Frage nahe, ob Sustris auch schon an den Badezimmern im Fuggerhause zu Augsburg mit beteiligt war. Auf Grund stilkritischer Untersuchungen komme ich zu dem Schlusse, dass Sustris nur an der Architektur des Raumes möglicherweise beteiligt sein könnte, die einige äusserliche Ähnlichkeiten mit dem Antiquarium der Münchner Residenz aufweist und einen

eigentlich italienischen Charakter nicht besitzt. Die ganze Innenausstattung dagegen ist rein italienisch, die Stuckierung steht in so engem Zusammenhange mit der Malerei, dass sie unbedingt von dem gleichen Künstler wie diese, von Ponzano, entworfen sein muss. Niederländisch-italienisches Wesen ist weder in der figürlichen noch ornamentalen Malerei, noch auch in der Stuckierung zu bemerken.

Es liegt in der Natur der ganzen Arbeit, dass sich Ponzano bei der Ausführung des Werkes einer Anzahl Gehilfen, jedenfalls Italienern, bedienen musste. Ihre Mitarbeiterschaft ist aber für den Gesamteindruck belanglos und nur an untergeordneten Stellen bei eingehender Untersuchung zu bemerken. (Je eine Hälfte der Stichkappen etc.)

Während in jener Zeit in Augsburg viele deutsche Künstler bei Facadenmalereien[1]) im echten deutschen Renaissancestil thätig waren, bedeutet die Ausschmückung der beiden Fuggerzimmer also einen direkten Import italienischer Kunstweise. Ich habe keine sichere Nachricht finden können, die den Lehrer oder die Schule Ponzanos angiebt. Einmal wird er ein Schüler Tizians genannt[2]). Dass Ponzano die Werke der damaligen grossen venezianischen Maler gekannt und eingehend studiert hat, kann aus den figürlichen Malereien der Badezimmer mit Sicherheit geschlossen werden: Die Gesamtauffassung seiner Figuren weist nach Venedig. Für das System der zahlreichen Grottesken aber ist nicht mehr, wie in der Landshuter Residenz, Mantua massgebend, sondern die eigenartige Ausbildung, die diese Ornamentgattung in Florenz[3]) erfahren hat.

Die beiden beschriebenen Räume nebst der heute zugebauten offenen Halle sind im Auftrag jenes Hans Jacob Fugger entstanden, der Albrecht V. in seinen antiquarischen Bestrebungen durch die Handelsverbindungen nach Italien seine ausgedehnte Unterstützung zu Teil werden lassen konnte. Wir wissen, dass sich der Herzog durch Fuggers Vermittlung von Jacopo Strada Pläne italienischer Paläste besorgen liess[4]). In Verbindung mit den Kunstwerken, die Mitglieder der Familie Fugger durch italienische Künstler ausführen liessen, ist diese Thatsache von besonderer Bedeutung. Denn hierdurch ist die Wandlung, die jetzt die dekorative Malerei am bayerischen Hof erfährt, in erster Linie begründet. Wir werden auch, wie schon erwähnt, A. Ponzano bei den folgenden Bauten der bayerischen Herzöge wiederum beschäftigt finden.

[1]) Vergl. über die deutschen wie italienischen Maler, die damals in Augsburg Facadenmalereien ausführten vor allem Buff, Augsburg in der Renaissance. Bamberg 1893. Hier auch eine Abbildung der Reste von jenen Wandmalereien, die Giulio Licinio, ein Neffe und Schüler Pordenones, 1559–1561 ausführte. Die Dekoration ist wenig glücklich, unorganisch und leiden ... das italienische Frühbarock beginnt sich vernehmlich daran zu äussern.

[2]) R. Kempf, Alt-Augsburg. S. 6.

[3]) Vergl. vor allem Pocettis dekorative Malereien in den Uffizien in Florenz; verwandt mit diesen die Arbeiten der Zuccheri im Schlosse Caprarola bei Viterbo. v. Bezold, Baukunst der Renaissance in Deutschland. Seite 114–115.

[4]) Stockbauer a. a. O. S. 34.



44. SCHLOSS TRAUSNITZ [illegible]

Die Trausnitz (Abb. 44) entspricht in ihrer Lage und ihrem Grundriss vollkommen einer mittelalterlichen Burg. Ihre Gründung fällt in das Ende des 12. Jahrhunderts. Den jetzigen Namen führt das Schloss erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, es hiess im 13. Jahrhundert Burg und seit dem 15. Veste. Nur geringe Reste haben sich aus der romanischen und gotischen Epoche auf der Trausnitz erhalten. Das Gesamtbild des heutigen Baues wird durch die Bauten bestimmt, die unter der Regierung der Herzoge Albrecht V. und Wilhelm V. errichtet wurden. Seit dem dreissigjährigen Krieg kamen schwere Schicksale über das schöne Schloss: 1703 musste es als feindliche Kaserne dienen, 1806, 1807 und 1813 als Lazaret, 1762–1773 war eine Tuchfabrik darin untergebracht und 1831 war es in ein Cholerasspital umgewandelt.

Trotzdem haben sich im ersten Stock des Haupttraktes[1]) noch eine Anzahl Wandmalereien und Deckenbilder aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in einem Zustand erhalten, der eine Beurteilung ihrer einstigen Schönheit und ihres grossen Kunstwertes heute noch gestattet.

Wenn man über die alte Thorfahrt den Burghof betritt, so liegt das Hauptgebäude der ganzen Anlage dem Beschauer gegenüber, ein langgestreckter dreistöckiger Bau mit zwei rundbogigen Arkadengängen in imitierter Rustika. Links führt eine gedeckte Treppe[2]) nach dem ersten Stock und mündet hier ziemlich gegenüber der Thür in den Rittersaal aus, dem Hauptraume der neueren Burganlage. Links von diesem Saale liegen die Zimmer der Herzogin, rechts die des Herzogs, mässig grosse und mässig hohe Räume, von denen nur selten mehrere in eine und dieselbe Flucht zu liegen kommen. Es fragt sich, ob die Zuteilung der einzelnen Zimmer an den Herzog und seine Gemahlin der alten Bestimmung der Räume wirklich entspricht.

1) [illegible], Geschichte [illegible] S. 331 [illegible]
[illegible] Später [illegible] [illegible]
Sandtner im bayer. Nationalmuseum [illegible] München.

[illegible]



[illegible]

[illegible] Wir betreten den Hauptrepräsentationsraum des ganzen Traktes, den Rittersaal[1], einen rechteckigen Raum mit einem Fenster an der Ostwand nach den Arkaden zu und drei Fenstern nach Westen mit dem Blick auf das breite Isarthal. Die ganze Dekoration des Raumes ist der Malerei überlassen.

Rechts und links von der Thür nach dem Gange sind herzogliche Trabanten,

[1] Versuch einer f[illegible] Wiedergabe der Raumwirkung [illegible] Malerei [illegible] 1899.



46. TRAUSNITZ RITTERSAAL

naturalistisch, wie in den Saal tretend, gemalt. Alle Gesichter waren Porträts und jede der beiden Darstellungen stellte ein Ereignis dar: Rechts schwört Toringer vor Herzog Georg, dass er beim Turnier keine Zaubermittel anwende. Links ergreifen die Trabanten den Hofmeister Preysinger, der ihnen die Löhnung verkürzen wollte.

Geht man von links nach rechts, so kommen dem Beschauer der Reihe nach folgende Wanddekorationen vor Augen.

Zuerst ein Gemälde[1]): Aeneas trägt den alten Anchises aus dem brennenden Troia, die Darstellung in engem Anschluss an Raffaels Borgobrand. Dann die Thür nach den Zimmern der Herzogin, zu beiden Seiten zwei Wandschränke mit hölzernen Thüren, darauf links Mars, rechts die Friedensgöttin mit Kranz und Palme. Hart neben den Pfosten der Thür sind zwei Trabanten mit geschulterten Hakenbüchsen gemalt[2]). Die grosse Fläche der Südostwand bis an die Fensterwand hin wird von einem grossen Bild[1]), das den Kampf Hektors mit Achilles darstellt und als Gobelin gedacht ist, eingenommen. Die Fensterwand und die Fensterlaibungen sind mit Grottesken bedeckt. Die nordöstliche Wand wird bis zur Vorplatzthüre, die den Eingang zu den Zimmern des Herzogs vermittelt, von einem grossen Bilde[1]) eingenommen, das die Eroberung Troias darstellt. Auch dieses Bild ist als Gobelinimitation gedacht. Ein grosser Hund scheint links hinter dem Teppich hervorzukommen. Rechts und links von der Vorplatzthür, einem originellen Renaissance-Gitterthor von Holz, befinden sich wieder zwei Wandschränke, deren Holzthüren bemalt sind: links Apollo (Abb. 45) mit der Leyer und dem Hahn als Beizeichen, rechts Athene gerüstet, mit der Lanze in der Rechten. Weiter rechts, bis zum Fenster, wieder ein Bild[1]): Marcus Curtius' Opfertod. Das Fenster nach den Arkaden ist in seiner Laibung und seiner Umrahmung mit Grottesken bemalt (Abb. 46 u. 47). Ein mächtiger grüner Kachelofen, davor ein hölzerner Ofenschirm mit Grottesken, beide noch aus der Zeit Wilhelms V., nimmt den grösseren Teil der Südwestwand ein.



47. TRAUSNITZ RITTERSAAL

[1]) Aus späterer Zeit, an Stelle von Wandteppichen angebracht.

[2]) Ein anderes Beispiel aus dieser Zeit, zu beiden Seiten der Thüre gemalte Wächter anzubringen, im ehemaligen Tucher'schen Schlosse zu Feucht. Alte Handzeichnung in der graphischen Sammlung des Bayerischen National-Museums.

Die Decke des Saales ruht auf zwei einfachen hölzernen Säulen und zeigt im Prinzip die eigentliche deutsche Renaissance-Zimmerdecke: ziemlich flache, sich im rechten Winkel schneidende Balken teilen die ganze Decke in neun grössere Felder, die zur Aufnahme von Gemälden auf Leinwand dienen, und in mehrere streifenförmige, mit Grottesken bemalte Felder. An den Kreuzungspunkten der Balken sind grosse, vergoldete Rosetten angebracht. Um die ganze Decke läuft ein auf Holz gemalter schwerer Früchtekranz, der ab und zu von gleichfalls gemalten Löwenköpfen getragen zu werden scheint. Das Mittelbild der Decke ist viereckig und stellt die Belehnung des weltlichen Regenten mit den Abzeichen der Macht und der Gerechtigkeit durch Gott Vater dar. Nach der Südostwand zu ein Oval mit einer Allegorie auf die christliche Religion und ihren Sieg über den Unglauben. Nach der Nordwestwand zu ein Oval eine allegorische Darstellung des Opfers im alten und im neuen Bunde. Entsprechend den Schmalseiten des Saales finden sich an der Decke je drei achteckige Bilder. In der Mitte der südlichen Reihe wird der böse Fürst vom Throne gestürzt, daneben Herkules' Tod und Himmelfahrt und eine Allegorie auf die Unsterblichkeit der Seele, die mit einem Schwamme verglichen wird, der mit stets neuem Wasser, neuen Körpern in Verbindung treten kann. In der Mitte der nördlichen Reihe die Belohnung des treuen Unterthanen: »FIDELI [illegible] PRAEMIA«; daneben das Loos des ungetreuen Unterthanen: die Folter und ein nicht erklärbares Bild.

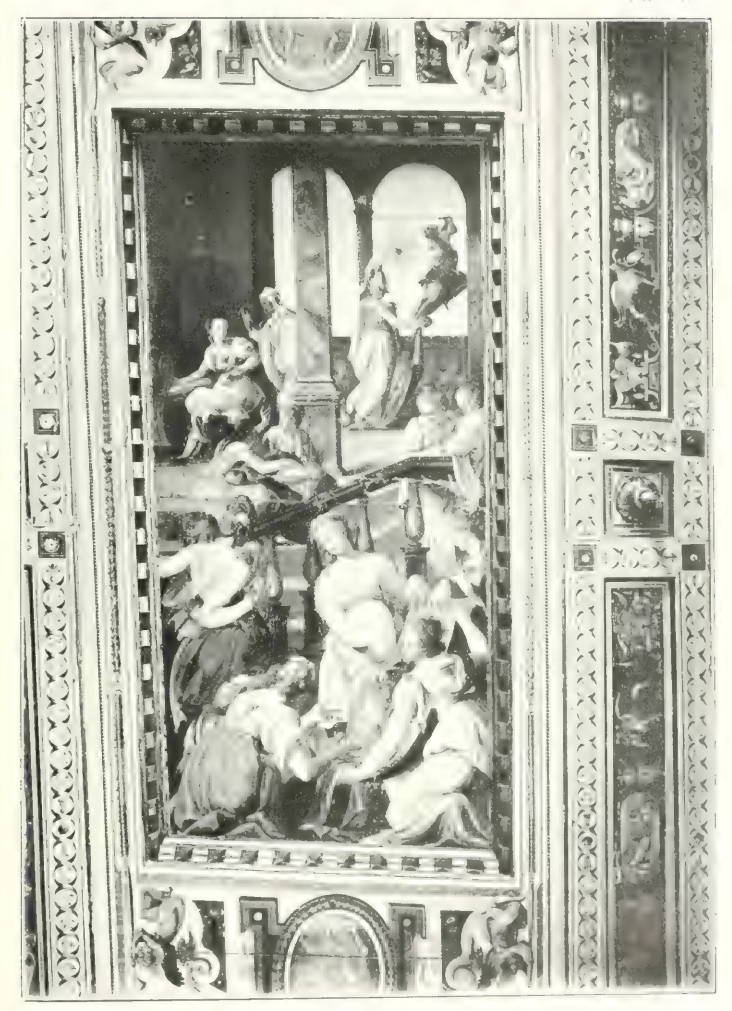
Der Saal bietet eine ganze Reihe von Inschriften und Wappen, die eine sichere Datierung seiner Malereien ermöglichen. Zwischen den Fenstern wohl das Datum der Vollendung aller Malereien der Wände: M. FEBRUARY 1577. An der Decke mehrmals die Inschrift: 1580 G(ULIELMUS) D(EI) GRATIA COMES PALATINUS RHENI UTRIUSQUE BAVARIAE DUX und gegenüber: 1580 RENATA. Auf die öfters wiederkehrende Darstellung eines Schiffes im Sturm bezieht sich die Schrift: »CYNOSURA DUCE OBDURANDUM«; auf die meist als Pendant verwandten waldmenschen-jagenden Leoparden die Unterschrift: »VINCIT VIM VIRTUS«. An der Fensterwand ausserdem:

SIC [illegible] VOBIS [illegible] LABORUM
SIC [illegible] MANENS [illegible]
SIC [illegible] MISERIS ASYLUM
[illegible]

Auf allen den häufig vorkommenden Wappen, dem bayerischen allein, oder mit Lothringen eingepfropft, ist bis auf einem der Reichsapfel als Zeichen der Kurwürde im Herzschild aufgemalt worden; das ist natürlich erst seit Kurfürst Maximilian I. geschehen, wahrscheinlich im Jahre 1679[1].

Vom Rittersaal gelangt man in den ersten Vorplatz. Bei der schwachen Beleuchtung des Raumes, der keine Fenster hat, sondern sein ganzes Licht von den Thüren bekommt, ist es nur durch eine genaue Untersuchung möglich, die

[1] In den Groteskenstreifen sind ausserdem folgende Stadtwappen angebracht: München, Landshut, Ingolstadt, Straubing, Kehlheim, Schongau, Dingolfing, Friedberg, Moosburg, Reichenhall, Landsberg, Burghausen.



TRAUSNITZ





14. TRAUSNITZ [illegible]

reizenden Deckenmalereien zu würdigen, die er uns um so unverfälschter erhalten hat, je unbrauchbarer er bei seinem Lichtmangel für die Zwecke war, denen später die Räume des Schlosses dienen mussten. Der Grundriss des Raumes ist ein längliches Rechteck. Die Wände zeigen unbedeutende Malereien auf Holz, die Scagliola-Einlagen imitieren. Die Holzdecke ist durch flache Bänder geteilt. Die Mitte der Decke nimmt ein achteckiges Bild[1]), die drei Parzen, ein. In den Ecken der Decke Rosetten in quadratischen Feldern. Die übrige Fläche wird durch das bayerische und das lothringische Wappen[2]), die von Fruchtgehängen umgeben sind, ausgefüllt.

Das ganz finstere, durchaus mit Holz getäfelte Lauschkabinett der Herzogin, das man vom ersten Vorplatz aus betritt, zeigt keine Malereien.

Wir gelangen in den zweiten Vorplatz. Dieser hat nicht mehr die [illegible]

[1]) Auf Leinwand.

[2]) Auf Holz.



sprüngliche Gestalt, denn an Stelle der ehemals abschliessenden Westwand, früher mit einem Fenster versehen, tritt später der sogenannte italienische Anbau, in den ein Teil des Vorplatzes sich hineinzieht. Von diesem Teil aus gelangt man dann links in die Narrentreppe, rechts in ein gewölbtes Zimmer, die beide gleichfalls noch zum italienischen Anbau gehören, der später noch besonders besprochen werden soll.

Die Wandverkleidung im älteren Teile des zweiten Vorplatzes zeigt in Malerei Scagliola und in der Mitte jedes Feldes ein Medaillon mit einer tanzenden Frauengestalt. Das obere Drittel der Wand nimmt ein Fries ein, der in neun einzelnen Darstellungen die Wissenschaften, durch Allegorien verkörpert, vorstellt. Inschriften erklaren die einzelnen Bilder als: GRAMMATICA, FAMA, RHETORICA, DIALECTICA, ARITHMETIKA, GEOMETRIA, MILITIA, MUSIKA, ASTROLOGIA.

Die flache Holzdecke ist durch Bänder, an deren Kreuzungen goldene Rosetten angebracht sind, gegliedert. In der Mitte der Decke, tief eingelassen, das rechteckige Bild (s. Abb. 48): Arachnes Wettkampf mit Athene, ihr Tod und ihre Verwandlung in eine Spinne. An den Schmalseiten dieses Bildes zwei Medaillons grau in grau: Apollo und Daphne, Zeus und eine nackte Frau, ein





Bett besteigend. Um das Ganze läuft ein roter Fries. Zwischen ungemein leichten und gewandt gezeichneten Grottesken fünf Medaillons: Diana auf der Jagd; Danae und der Goldregen; Leda und der Schwan, Castor und Pollux schlupfen aus; Hirt, eine schlafende Frauengestalt entblössend; Satyr, eine Nymphe kosend.

[illegible]

Von diesem Vorplatz durch eine Thür in der Südwand nach dem Lauschkabinett des Herzogs. Bis auf die Laibung des einzigen Fensters, die auf Kalk einige wenige Grottesken zeigt, ist das ganze Zimmer, Wände sowohl wie Decke, mit Holz verkleidet und durchaus bemalt im Jahr 1676.

Arbeitszimmer des Herzogs.

Vom Vorplatz gelangen wir in das sogenannte Arbeitszimmer des Herzogs. Die Wände des rechteckigen Raumes sind mit Scagliola-Imitation bemalt; in der Mitte jedes Feldes ein lebensgrosser, tanzender Putto[1]. Die Decke ist durch flache, mit Grottesken und Wappen bemalte Holzbänder, die den eingelassenen Bildern als Rahmen dienen, in Felder geteilt. An den Kreuzungspunkten grosse, vergoldete Rosetten. Das ovale Mittelbild (Abb. 49) stellt den alten Ehrenlohn dar, dem von den Grazien gehuldigt wird. Die Bilder in den Ecken sind Allegorien auf die vier Jahreszeiten (Abb. 50). Den äussersten Rand der ganzen Decke nimmt ein weisser Fries ein, auf dem in 16 durch Ornamente getrennten Feldern in kleinen, vielfarbig gemalten Figuren Scenen aus der italienischen Komödie abgebildet sind. Je zwei dieser Bilder gehören zusammen[2].

Thronsaal.

An das Arbeitszimmer des Herzogs schliesst sich der sogenannte Thronsaal an. Die Wände des rechteckigen Raumes sind bemalt und zwar die Wand zwischen den Fenstern mit einer Frauengestalt und Putten, die das Wappen von Kurbayern und von Savoyen halten. An der Wand nach der Kapelle zu die Geschichte von Salomons Urteil und die Inschrift: »JURE SECARI NESCIT AMOR«. An der gegenüberliegenden Wand die Inschrift: »SUNT MIHI PIGNORA CENTUM«. An der Rückwand der Empfang der Königin von Saba bei Salomon; dabei die Inschrift: »SAPIENS OCULATIOR ARGO«. Diese drei grossen Wandbilder suchen Gobelins zu imitieren, vor denen Putten einen Vorhang aufheben[3].

Die flache Decke des Thronsaales ist ganz aus Holz. Ein grosser Balken, darauf die Jahreszahl 1576, teilt die ganze Decke in zwei Hälften. In der Mitte jeder Hälfte ist ein viereckiges Bild eingelassen, eine Allegorie auf den Reichtum (Abb. 51) und (Abb. 52) die Wachsamkeit (Argus). Zu beiden Seiten jedes Bildes sind je zwei Gemälde, Blumen streuende Putten, oval gerahmt, angebracht.

Alle Bilder werden von flachen Holzbändern eingerahmt, die mit Grottesken bemalt sind und die Decke beleben. In der Laibung der Thür nach der Kapelle ist rechts eine Allegorie auf den Tag, links eine auf die Nacht angebracht, Temperagemälde auf Holz. Die Burgkapelle spricht noch deutlich von den

[1] Die Bemalung der Wände aus späterer Zeit.

[2] Im Anhang gebe ich den Inhalt der Darstellungen nach Karl Trautmann, ital. Schauspieler am bayer. Hofe. Jahrbuch für Münchener Geschichte, I, S. 300, worin der Nachweis erbracht wird, dass diese Darstellungen auf die gleichzeitig in der Trausnitz aufgeführten italienischen Komödien zurückgehen.

[3] Auch diese Gemälde sind in späterer Zeit, an Stelle echter Wandteppiche, angebracht worden.

Stilwandlungen, die das ganze Schloss durchgemacht hat. Die ursprünglich romanische Anlage erhielt 1518 ein gotisches Gewölbe. Aus der Renaissancezeit sind keine Malereien erhalten.

Über den eben besprochenen Zimmern wurden auf Anordnung König Ludwigs II. in den Jahren 1869–75 eine Anzahl Zimmer als Absteigequartier für den König eingerichtet.



[illegible]

Die wenigen ursprünglich darin befindlichen Gemälde wurden, da sie schwer beschädigt waren, von der neuen Anlage ganz verdrängt. Nur in einem Zimmer ist das Bild eines Hofnarren noch sichtbar.

Ich wende mich zur Beschreibung der im italienischen Anbau befindlichen Malereien. In dem hier hereinreichenden Teil des zweiten Vorplatzes sind noch zwei Gemälde auf Holz, darstellend die Gerechtigkeit (Abb. 53) und den

Glauben), die wahrscheinlich von der ursprünglichen Verkleidung der [illegible] abgebrochenen alten Abschlusswand des Vorplatzes stammen, erhalten.

In der Südwand führt eine Thüre zur sogenannten Narrentreppe, auch als Schneckenstiege oder Schneckenzimmer bezeichnet. Diese Treppe verbindet die Parterreräume mit dem zweiten Stock und legt sich rings um einen durchbrochenen mittleren Kern, durch Arkadenbogen auf Säulchen gebildet, in dem man Speisen auf einer Rolle aufziehen konnte. Die Treppe ist durch sechs Fenster an der Westseite beleuchtet und ihre Wandflächen durchaus mit Darstellungen aus der italienischen Komödie bemalt [1].

Die einzelnen Abteilungen der Treppe sind jeweils mit grätigen Kreuzgewölben gedeckt, in deren jetzt übertünchten Feldern ursprünglich Grottesken gemalt waren, die an vielen Stellen aus der Überweissung wieder herausschlagen.



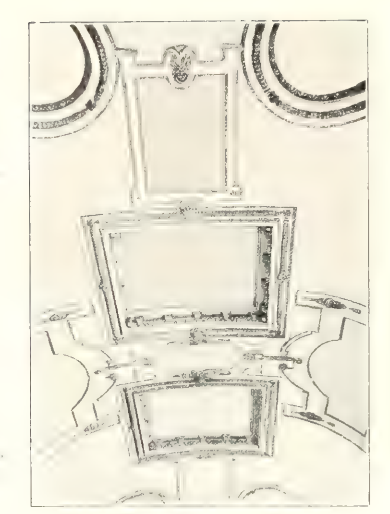
53. TRAUSNITZ. ITALIENISCHER ANBAU, ERSTER STOCK. [illegible] VON SUSTRIS

Wir haben noch die der Narrentreppe gegenüberliegenden Gemächer im Parterre, ersten und zweiten Stock des italienischen Anbaues zu betrachten. Im Parterre ist ein (heute zu Archivzwecken benütztes) längliches Zimmer mit einer Tonne eingewölbt (Abb. 54); an dieser sind durch Stuckkartouchen Rahmen für Bilder geschaffen, von denen eine dicke, gelbe Tünche heute leider nichts mehr sehen lässt. Im ersten Stock hat das Tonnengewölbe des korrespondierenden Raumes, als Schlafzimmer des Herzogs bezeichnet, zwei stark vertiefte Kassetten (Abb. 55), von deren Rahmen Fruchtfestons aus Terrakotta frei herabhängen. Die Gewölbezwickel zeigen stuckierte Kartouchen von stark bewegtem Umriss. Auch

Archivraum [illegible]

Schlafzimmer [illegible]

[1] Ich gebe im Anhang eine Beschreibung der Darstellungen [illegible] für Münchener Geschichte, I, S. 301. In der [illegible] Monatsschrift [illegible] Heft [illegible] Autotypien nach den Aquarellkopien im bayer. Nationalmuseum zu München gegeben, die König Ludwig I. durch Maler Max Hailer 1841 nach den Originalen herstellen liess.



TRAUSNITZ
ITALIENISCHER ANBAU. PARTERRE
STUCKATUREN AM GEWÖLBE

hier sind die Malereien bis auf wenige Spuren, die durch die Tünche schlagen, verschwunden. Der Raum hat noch einen schönen italienischen Kamin.

Zimmer im zweiten Stock

Der direkt darüber liegende Raum im zweiten Stock hat eine ähnliche stuckierte Deckengliederung. Im mittleren langovalen Rahmen hat sich ein Gemälde (Abb. 56), schwebende Putten, die das bayerische und lothringische Wappen tragen, allerdings zum Teile restauriert, erhalten. In den Stichkappen schlagen durch die Tünche Grotteskenmalereien durch.

Charakter der Dekoration im italienischen Anbau

Schon der obere Raumabschluss dieser drei besprochenen Zimmer – Gewölbe – zeigt gegen die anderen Säle und Räume mit ihren Holzdecken einen auffallenden Unterschied, der noch gehoben wird durch die ganz verschiedenen ornamentalen Formen der ehemals vergoldeten stuckierten Deckeneinteilungen. Diese Kartouchen mit frei vorspringenden, schwach gerollten Lappen, flankiert von Sphinxen, diese Kassetten, auf der Innenseite mit Konsolen besetzt und mit hängenden Festons geziert, haben in keinem der anderen Renaissanceräume der Trausnitz eine Analogie. Und wo die Tünche noch den Zug der Grottesken erkennen lässt, kann ebenfalls ein typischer Unterschied dieser mit architektonischen und Rankenmotiven stark versetzten Ornamente gegen die im Rittersaal etc. angebrachten erkannt werden. Die nächsten Verwandten hierzu finden sich in den Malereien und Stuckaturen der von A. Ponzano ausgeschmückten Badezimmer im Fuggerhaus in Augsburg. Auf Parallelen in der Residenz zu München komme ich unten zu sprechen.

Dieses sind die noch immer bedeutenden Reste der reichen, malerischen Ausschmückung, die auf der Trausnitz etwa in den Jahren 1577—1580 geschaffen wurde. Über die Technik all der besprochenen Malereien ist noch einiges in Kürze nachzutragen: Im Rittersaal ist durchweg Tempera angewandt und zwar bei den Deckenbildern auf Leinwand, bei den Allegorien der hölzernen Wandschränke auf Kreidegrund und bei den Figuren der Trabanten etc. und den Grottesken auf Gipsgrund. Auf diesen sind in Tempera gemalt auch die Gobelinimitationen, die, wie schon bemerkt, ihrem Stil nach nicht der ursprünglichen Ausstattung angehören, sondern erst im 17. Jahrhundert an Stelle von wirklichen Gobelins angebracht wurden. An mehreren Stellen zeigen sich

Technik der Malereien

Übermalungen des 18. Jahrhunderts, kenntlich durch Anwendung von jetzt schwarz gewordenem Bleiweiss. Auch die übrigen Malereien des 16. Jahrhunderts in den anderen Zimmern sind durchweg in Tempera auf Kreide- oder Kalkgrund gefertigt. Die Grottesken in den Zimmern des italienischen Anbaues zeigen Öltempera. Überall haben spätere Übermalungen stattgefunden, die leicht zu erkennen sind.



15. TRAUSNITZ
ITALIENISCHER ANBAU [illegible]
STUCKATUREN AM GEWÖLBE

Ich führe im folgenden an, was über die Meister, die um 1578 auf der Trausnitz gearbeitet haben sollen, in der einschlägigen Litteratur bis jetzt bekannt geworden ist.

In der Landshuter Hofbaurechnung von 1579 findet sich ein Posten von 23 fl., der dem Alexander, Maler, »für Malwerk im Schnecken- und Wartzimmer« ausbezahlt wurde. Sonst wird dieser Maler auch Alexander Siebenbürger genannt. Reé[1]) ist der Meinung, dass die Bilder an die Malweise Alexander Paduanos[2]) erinnerten.

Das Mittelbild im Rittersaal giebt Franz Trautmann[3]) auf Grund einer Handzeichnung im Münchener Kupferstichkabinett dem Christoph Schwarz (1580).

Nach Sighart[4]) malt Paduano 1564–78 an der Schneckenstiege und dem Ratszimmer (?).

Nach Nagler[5]) arbeitete Hans Bocksberger der Jüngere seit 157[illegible] in Landshut, wo er die Decke und die Wände des Rittersaales, die anstossenden Zimmer und das Kabinett nebst der Narrenstiege ausmalte.

Man sieht die Schwankungen in den Angaben, die sich zum Teil auf archivalische Notizen beziehen. Die Zuweisungen decken sich, abgesehen von der Richtigkeit der Namen, jedenfalls zunächst einmal nicht mit der Gleichartigkeit oder Verschiedenheit der Gemälde.

Im folgenden stelle ich auf Grund technischer und stilistischer Untersuchungen die Gemälde zusammen, die jeweils von einem Künstler ausgeführt wurden:

1) P. J. Reé, Pet. Candid, sein Leben und seine Werke, S. 2[illegible]

2) Padoano und Paduvano ist nach Nagler, Künstlerlexikon X, 455 [illegible] Friedr. Sustris.

3) Altmünchener Meister, Jahrbuch f. Münchener Geschichte I, S. 33.

4) Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, S. 711.

5) Künstlerlexikon I, S. 552.

1. Für sich allein stehen die Deckenbilder im Rittersaal.

2. Von ein und derselben Hand stammen die Figuren der Trabanten etc. im Rittersaal, die der Narrentreppe, dann die Deckenbilder im ersten Vorplatz und im Arbeitszimmer des Herzogs.

3. Die Deckenbilder des Thronsaales haben starken Zusammenhang mit den Allegorien auf den Wandkästen des Rittersaales. Hieher gehören auch die Putten im zweiten Stocke des italienischen Anbaues.

4. Einen ganz eigenartigen Charakter haben dann wiederum die Bilder im zweiten Vorplatz.

5. Zu den Grottesken des Rittersaales und der anderen Räume gehören die der Narrentreppe, während

6. Die Grottesken der Zimmer im italienischen Anbau für sich stehen, d. h. soweit sie erkennbar sind.

7. 8. 9. Von wenigstens drei verschiedenen Meistern stammt die Ausführung der ornamentalen Malereien auf den Balken-Untersichten der verschiedenen Holzdecken, sowie die kleinen Friesscenen aus der italienischen Komödie.

Selbständige Meister

Bei einer rein stilkritischen Würdigung der Malereien, die für uns hier in erster Linie in Betracht kommt, sind vor allem zwei Gruppen von selbständigen Künstlern und zwei getrennte Stilarten scharf zu unterscheiden, eine niederländisch-italienische und eine rein italienische. Eine grössere Anzahl deutscher, Münchener Maler mag bei der Ausführung beteiligt gewesen sein; zu einer wesentlichen, selbständigen Bedeutung sind diese rein deutschen Künstler auf der Trausnitz nirgends gekommen und haben ihren Stilcharakter keinem der erhaltenen Werke aufzuprägen vermocht.

Ponzano und Gehilfen.

Rein italienische Kunstweise zeigt sich in den drei stuckierten Zimmern des sogenannten italienischen Anbaues; hier rührt die Stuckierung der Gewölbe sowohl, wie die gesamte dekorative Malerei, figürliche wie ornamentale, von Italienern her. Da die Malereien zum grösseren Teil zerstört sind, muss für eine stilkritische Untersuchung in erster Linie die Stuckierung dienen. Da sie sich bis in Einzelheiten ebenso in den Fuggerzimmern zu Augsburg wiederfindet, so ist der Beweis erbracht, dass Ponzano und seine Gehilfen auch auf der Trausnitz gearbeitet haben[1]). Italienische Arbeiten sind ferner die ornamentalen Malereien an der Decke des herzoglichen Arbeitszimmers, sowie der dort angebrachte Fries mit Scenen aus der italienischen Komödie; ausserdem die ornamentalen Malereien an der Decke des Thronsaales. Alle diese Ornamente haben vollkommen den gleichen Charakter, wie jene in den Fuggerzimmern zu Augsburg.

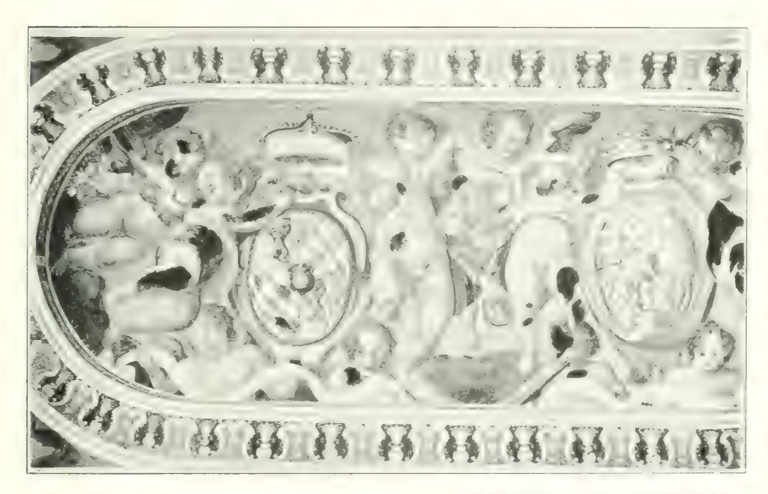
Alle übrigen Gemälde zeigen unverkennbar niederländisch-italienischen Stilcharakter, der also den weitaus grössten Teil der malerischen Produktion auf der Trausnitz beherrscht. An einzelnen Stellen sehen wir Ponzano selbst niederländische Entwürfe ausführen: Die Wandkästen im Rittersaal, der »Argus« und der Reichtum im Thronsaal sind von derselben, von Ponzanos, Hand

Ponzano nach Sustris' Entwürfen

[1]) Ich finde meine Schlussfolgerung auch in dem soeben erschienenen Werke G. v. Bezolds, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, bestätigt

ausgeführt, die nach eigenen Entwürfen [illegible] [illegible]-schen Badezimmer schuf. Ihr niederländisch-italienisches Wesen haben dabei die genannten Figuren auf der Trausnitz keineswegs verloren und kontrastieren stark mit den rein italienischen [illegible] im [illegible][1].

Am reinsten geben die Gemälde im zweiten Vorplatz den niederländisch-italienischen Stilcharakter wieder; es sind, auch in der Ausführung, durchweg vortreffliche Arbeiten. Auf niederländisch-italienische Entwürfe gehen ferner die drei Parzen im ersten Vorplatz, die Deckengemälde im Arbeitszimmer des Herzogs, sowie die Deckenbilder und alle Wandgrottesken im Rittersaale zurück. Die Grottesken zeigen keinerlei Verwandtschaft mehr mit den Mantuaner Formen, denen wir in der Landshuter Residenz begegneten, sondern sie schliessen sich an verwandte



[illegible] TRAUSNITZ [illegible]

Arbeiten in Florenz an, wo diese Gattung der dekorativen Malerei eine eigenartige Ausgestaltung erfahren hatte[2]. Verhältnismässig weniger augenfällig äussert sich niederländisches Wesen in den Komödienscenen der Narrentreppe, den Trabanten des Rittersaales und seinen Deckenornamenten, aber auch diesen Malereien liegen niederländisch-italienische Skizzen zu Grunde. Und nicht nur die Gemälde, auch die Deckeneinteilung mit ihren Rosetten und selbst die hölzerne Thüre vom Rittersaal in den ersten Vorplatz zeigt unverkennbar diesen Stilcharakter.

[1] Vergl. [illegible]

[2] Vergl. [illegible] S. 45 [illegible]

An eine selbständige Mitarbeit Hans Bocksbergers des Jüngeren, über dessen Kunstweise wir durch eine Anzahl sicherer Werke unterrichtet sind[1]), ist demnach nicht zu denken. Die Entwürfe zu den Dekenbildern des Rittersaales können unmöglich von Christoph Schwarz herrühren, da die betreffenden Gemälde ausgeprägt niederländisch-italienischen Charakter haben. Die von Franz Trautmann erwähnte Handzeichnung von Christoph Schwarz konnte ich im Münchener Kupferstichkabinett nicht nachweisen. Der Beweis, dass sie von Schwarz herrührt und ein Entwurf, keine Nachzeichnung ist, wäre jedenfalls noch zu erbringen.



MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT — DECKENENTWURF

Bei der Beantwortung der Frage, wer der Schöpfer aller Entwürfe zu den beschriebenen Arbeiten ist, kann nur an Friedrich Sustris gedacht werden, der in diesen Jahren aus der herzoglichen Kasse eine für die damalige Zeit unverhältnismässig hohe Besoldung erhielt. Einen sicheren Ausgangspunkt für die Beurteilung seines künstlerischen Schaffens und dessen Umfanges bieten einstweilen, so lange Aufklärungen aus Archivalien noch nicht erfolgt sind, in erster Linie die Kupferstiche, die von D. Custos, Kilian, Justus und Johannes Sadeler, Salomon Müller, de Gheyn, Boel u. a. nach Gemälden und Zeichnungen

1) Vergl. die Anmerkung 4, S. 30.

des Friedrich Sustris hergestellt wurden. Eine eingehendere Besprechung seiner Thätigkeit am Münchener Hofe soll im Zusammenhange gegeben werden, wenn wir auch die Arbeiten betrachtet haben, die unter seiner Leitung später in München entstanden.

Sustris als

Dass sich Sustris auch bei der Ausführung der Malereien auf der Trausnitz wesentlich beteiligt hat, ist nicht anzunehmen, da er gleichzeitig durch den Bau der Michaelskirche und die Vorarbeiten zum Bau der später sogenannten Herzog Maxburg in München stark in Anspruch genommen war. Die Gemälde im zweiten Vorplatze zeigen den niederländisch-italienischen Stil in so reiner Weise und sind auch in der Ausführung so vorzüglich, dass sie am ehesten mit Wahrscheinlichkeit auch in der Ausführung auf Sustris zurückgeführt werden können. Von den Entwürfen und Vorarbeiten für die Neuausstattung der Trausnitz scheint sich nur eine Zeichnung (Abb. 57), Nr. 94 des Münchener Kabinettes, erhalten zu haben. Sie giebt den Entwurf zu einer Decke wieder, die mit jener im Arbeitszimmer des Herzogs die engste Verwandtschaft zeigt: Um ein grosses ovales Mittelbild, dessen Sujet geändert ist, legen sich an den Ecken vier Zwickelbilder. Das eine davon ist ausgeführt und zeigt, etwas variiert, die Gestalt des Frühlings, den wir auch im Arbeitszimmer des Herzogs angebracht fanden. Die Zeichnung ist, wie die freien Änderungen beweisen, ein Entwurf, keine Nachzeichnung; ihr System, im Grunde das venezianische in deutscher Verarbeitung, jenem in den entsprechenden Räumen der Trausnitz gleich, der Charakter der angedeuteten Malereien niederländisch-italienisch, so dass mit Wahrscheinlichkeit auf Sustris als den Urheber dieser Skizze geschlossen werden kann.

Sehen wir zunächst, was unter Sustris Leitung am Hofe zu München in den folgenden Jahren entstand.

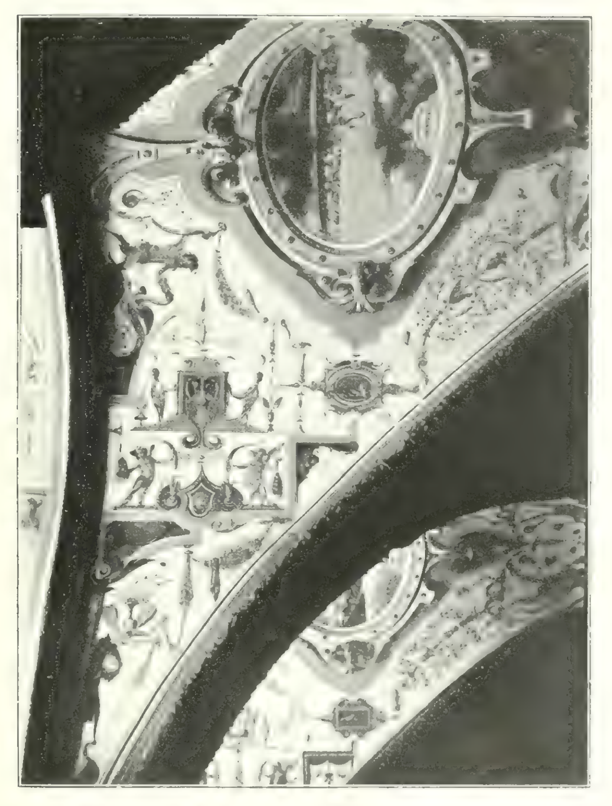


MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ — ANTIQUARIUM

Für seine reichen Sammlungen hatte Albrecht V. durch den Baumeister W. Egkl die sogenannte Kunstkammer erbauen lassen, die im Erdgeschoss die Sammlungen, im ersten Stock die Bibliothek enthielt. 1567 war der ganze Bau vollendet. 1581 verlegte Wilhelm V. die Bibliothek in ein anderes Gebäude und liess das ganze Gebäude der Kunstkammer in der Weise umändern, dass im Erdgeschoss, dem Antiquarium, die Sammlung der antiken Plastik untergebracht werden konnte, im oberen Stock aber eine Anzahl Prachtgemächer entstand. Diese Umbauten zogen sich von 1588 bis zum Ende des Jahrhunderts hin und die Innenausstattung des Antiquariums, die für den vorliegenden Fall in Betracht kommt, konnte erst etwa 1600 abgeschlossen werden.

Das Antiquarium[1]) ist ein langer Raum (Abb. 58), dessen auffallend geringe Höhe sich durch die Umbauten am Ende des 16. Jahrhunderts teilweise

[1]) Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 173/74, S. 1110.
Pallavicino, Marchese Ranuccio: I Trionfi dell' architettura nella [illegible] Residenza di Monaco. Monaco 1667. S. 130—140.
Kalmbach, Christoph: Triumphierendes Wundergebäu der Chur-Fürstlichen Residenz zu München. 1719. S. 271—28[illegible].



59. MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ — ANTIQUARIUM, STICHKAPPE

erklären lässt, bei denen erst die Höhenlage des heutigen Fussbodens bestimmt wurde.

Der ganze Saal ist mit einer Tonne überwölbt, in die von beiden Seiten, von je 17 Fenstern aus, Stichkappen einschneiden. Das Gewölbe ruht auf Wandpfeilern mit reichen Kapitellen aus Terrakotta. In der Vorderfläche der Pfeiler und in den Gewölbeansätzen sind Nischen zur Aufstellung von Büsten angebracht und zum gleichen Zweck die Wände unterhalb der Fenster ausgebildet. Die Stichkappen (Abb. 59) sind mit Lorbeerstäben aus Terrakotta umrahmt, die sich an der Spitze, wo sie in Stuckvoluten ihre Befestigung finden, vom Grunde loslösen. Im Scheitel der Stichkappen sind ovale Rahmen mit Stuckfestonen und darin auf die Wand gemalte bayerische Städtebilder angebracht.

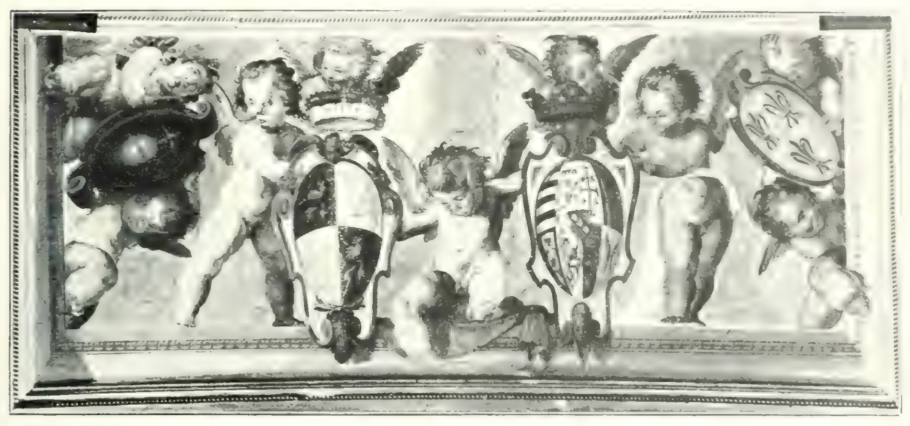


60. MÜNCHEN, K. RESIDENZ. ANTIQUARIUM. GEWÖLBEZWICKEL

Im Scheitel der Fensterlaibung jeweils das Wappen der betreffenden Stadt, die in der Stichkappe dargestellt ist, von einem Engel gehalten. Ausserdem rechts und links je eine Städteansicht. Beigesetzte Inschriften erklären die 102 Städteansichten. Die ganze übrige Fläche der Stichkappen und der Fensterlaibungen ist mit Grottesken ausgemalt; die Wappen von Lothringen und Bayern sind häufig darin angebracht.

In den Gewölbezwickeln (Abb. 60) lateinische Sinnsprüche, darüber je zwei blumenstreuende oder musizierende Engel, die beiden letzten rechts mit Reichsapfel, Scepter und Kronen spielend. Im Scheitel des Gewölbes sind in einfacher Holzumrahmung rechteckige oder ovale Bilder (Abb. 62—65) eingelassen,

vom Eingang aus 16 mit Ölfarben auf Holz [illegible] Engeln umgeben, im siebenzehnten Jahrh. auf Kalk gemalt. Fresco mit dem Wappen von Bayern und Lothringen (Abb. 61).



61. MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ [illegible] ANTIQUARIUM [illegible]

Die Allegorien werden durch die lateinischen Sprüche auf den betreffenden Gewölbezwickeln erklärt; es sind weibliche Figuren, die folgende menschliche Eigenschaften verkörpern sollen. Vom Eingang aus, also von Nordwest nach Südost gerechnet:

1. OBEDIENTIA (rechteckig). Mit gebundenen Händen ein Kreuz in ihrer Rechten betrachtend. Inschrift links: UTILIUS PARERE DICTO QUAM ADFERRE CONSILIUM. Inschrift rechts: OBEDIENTIA CIVIUM FELICITAS EST ET [illegible]

2. ABSTINENTIA (oval). Eine Kanne in der Rechten, ein Stuck Brot in der Linken, in ihrem Schoss ein Bündel Zwiebeln, unter ihren Füssen ein Pokal und eine goldene Ehrenkette. Inschrift links: ABSTINENTIA [illegible]

3. PATIENTIA (rechteckig). Auf dem rechten Schenkel einen Ambos, in der rechten Hand ein Gefäss. Inschrift links: PATIENTIA VICTRIX RERUM ADVERSARUM. Inschrift rechts: MAGNI ANIMI INDICIUM EST PATIENTIA.

4. CLEMENTIA (oval). Einen Lorbeerzweig in der Rechten. Inschrift links: NIHIL MAGNO VIRO LAUDABILIUS, NIHIL [illegible] CLEMENTIA. [illegible] CEDERE NON [illegible]

5. HUMILITAS (rechteckig). Ein Lamm auf dem Schoss, den Fuss auf einer Krone. Inschrift links: HUMILITAS SACRIFICIUM MAXIMUM. Inschrift rechts: HUMILITAS LUMEN INTELLIGENTIAE.

6. CASTITAS (oval). In der Rechten eine Lilie. Inschrift links: CASTITAS COMES VERECUNDIAE. Inschrift rechts: NULLA REPARABILIS ARTE LAPSA CASTITAS.

7. VERITAS (rechteckig). Ein Buch in jeder Hand. Inschrift links: VERITAS NIHIL ERUBESCIT, NISI ABSCONDI. Inschrift rechts: LEX OMNIUM ARTIUM IPSA VERITAS (Abb. 62).

8. CONSTANTIA (oval). Auf dem linken Schenkel einen Würfel, worauf eine Sanduhr steht. Inschrift links: NIHIL EST, QUOD NON EXPUGNET CONSTANTIA. Inschrift rechts: CONSTANTIA FINIS ET [illegible]

Bis hierher sind die Figuren mit dem Kopf nach dem Eingang nach Nordwest gerichtet.

Querstehend: 9. Mittelbild: FAMA (rechteckig). Geflügelte Figur, schwebend, in jeder Hand eine Posaune, in deren eine sie bläst, darin sind [illegible] auf deren Augen und Ohren zu sehen. In den vier Ecken des Bildes blasende Engelsköpfe, die vier Winde. Inschrift links: FAMA [illegible]. Inschrift rechts: FAMA [illegible].

Die folgenden Allegorien mit dem Kopf nach Südost gerichtet:

10. FORTITUDO (oval). Den rechten Arm um eine Säule schlingend, einen Palmzweig in der Linken; den rechten Fuss hat sie auf einen Löwen gesetzt. Ein Engel bemüht sich rechts mit weinerlicher Miene vergeblich, ein Bundel Stäbe über dem Knie zu zerbrechen. Inschrift links: [illegible]. Inschrift rechts: [illegible] FORTITUDO [illegible].

11. JUSTITIA (rechteckig). In der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Wage. Inschrift links: [illegible] JUSTITIA. Inschrift rechts: J[illegible] (Abb. 63).

12. TEMPERANTIA (oval). Wasser in eine Schale giessend. Inschrift links: CUSTOS VITAE HOMINUM TEMPERANTIA. Inschrift rechts: [illegible] (Abb. 64).

13. PRUDENTIA (rechteckig). In der Rechten einen Spiegel, in der Linken eine Schlange. Inschrift links: [illegible]. Inschrift rechts: [illegible] PRUDENTIA.

14. CHARITAS (oval). [illegible], davon ein drittes mit einem [illegible]. Inschrift links: [illegible]. Inschrift rechts: [illegible].

15. SPES (rechteckig). Mit Anker. Inschrift links: [illegible]. Inschrift rechts: [illegible] (Abb. 65).

16. FIDES (oval). In der Rechten einen Kelch mit der Hostie, in der Linken ein Kreuz. Inschrift links: [illegible]. Inschrift rechts: [illegible].

Zwischen diesen grossen Bildern sind weiss und blau gemalte Darstellungen antiker Opferscenen u. a. angebracht.

Die erklärenden Inschriften an den Landschaften sind im Anhange abgedruckt.

An beiden Enden des Saales befinden sich erhöhte Estraden, die durch Balustraden abgeschlossen sind. Auf der östlichen ein Portal von rotem Marmor, durch zwei kurze Treppen von rechts und von links zugänglich. An diesem Portal giebt eine Inschrift die Bestimmung des ganzen Saales an: [illegible].

Auf der westlichen Estrade ein Kamin, darüber ein architektonischer Aufbau, entsprechend dem Portal am anderen Ende des Saales. Hier die Inschrift: [illegible] ANNO MD[illegible]. Darunter das herzoglich bayerische Wappen und unter diesem die Inschrift: MAXIMILIANUS DEI GRATIA COMES PALATINUS RHENI UTRIUSQUE BAVARIAE DUX.

Technik der Malereien.

Mit Ölfarben sind nur die Allegorien im Scheitel des Gewölbes, dagegen die Wand- und Gewölbemalereien in gemischter Technik ausgeführt, unter vorwiegender Benutzung von Tempera. Die in den Fuggerzimmern zu Augsburg angewandte Technik kommt im Antiquarium nirgends vor, alles ist flüchtiger, fast möchte man sagen billiger in der Ausführung und war dementsprechend viel weniger dauerhaft. Fast alle Malereien wurden mehrmals restauriert, um 1800 mehr als die Hälfte alles Vorhandenen übermalt. Vor allem die Landschaften in den Fensterlaibungen haben dabei ihren Charakter ganz verändert und ein stark modernisiertes Aussehen gewonnen. Die Landschaften im Scheitel

der Stichkappen und die M[illegible] de[illegible] Ge[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
gut erhalten.

Der Saal scheint ursprünglich nicht die Be[illegible] [illegible] zu [illegible], die ihm später zu teil wurde. An die Aufstellung der antiken Busten in den



[illegible] MÜNCHEN, KGL. [illegible] [illegible]

Nischen und auf der Fensterwand war von vornherein, schon unter Wilhelm V., gedacht, der Saal sollte aber mit seinem grossen Rauminhalte als Fest- und Tanzsaal verwendet werden, was man aus verschiedenen Einzelheiten mit einiger Sicherheit schliessen darf. Von den beiden Estraden war die eine für die

Musiker, die andere für die herzogliche Familie bestimmt. Die ringsum laufende Marmorbank sollte nach dem Tanz den Paaren zum Ausruhen dienen. Auch die Putten, die Blumen streuen und musizieren, deuten auf frohe Feste, die in diesem Saale gefeiert werden sollten.



[illegible]. MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ. ANTIQUARIUM: JUSTITIA, GEWÖLBEMALEREI NACH SKIZZE VON CANDID

Erst nach Wilhelms V. Abdankung, 15. Oktober 1597, scheint ausser den Wänden auch der Raum des Saales zur Aufstellung von Kunstwerken bestimmt worden zu sein.

In die folgende Zeit fällt die Ausführung der 16 Allegorien, die mit ihrem

ernsten Kolorit, mehr aber noch durch ihren ernsten Ideengehalt [illegible] dem entsprechend strenge Auffassung mit den sonst heiteren Wand- und Gewölbemalereien des Saales nicht vollkommen in Einklang stehen[1]). Erst im Jahre 1600, wohl dem Datum seiner Vollendung, erhielt der Saal die Inschrift: »Sacrae vetustati dicatum«, die seine jetzige Bestimmung, ausschliesslich als Sammlungs-



74. MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ — ANTIQUARIUM: TEMPERANTIA [illegible]

raum zu dienen, bezeichnet, da Repräsentations- und Festräume in dem inzwischen begonnenen Neubau der Residenz anderweitig vorgesehen waren.

Schon durch die Länge der Zeit, in der an der Innena[illegible] des Antiquariums gearbeitet wurde, dann durch den Wechsel seiner Bestimmung, vor allem aber durch die grosse Verschiedenheit der ausführenden Künstler

¹) Jedenfalls stehen diese Allegorien [illegible] malereien wie die Allegorien des Wappenganges (siehe unten) in ihren weissen Stuckornamenten.

ist es erklärlich, dass der Gesamteindruck der Dekoration nicht vollkommen einheitlich ist. Die Entwürfe zur ganzen Raumausschmückung allerdings rühren von einem einzigen Künstler her, dessen niederländisch-italienischer Kunstcharakter sich immer und immer wieder unverkennbar äussert. Wir können nur an Friedrich Sustris denken. Niederländisch-italienisch im Entwurf sind die Groteskenmalereien, die aufs engste mit denen im Rittersaale der Trausnitz verwandt sind, dann die Putten mit Musikinstrumenten in den Gewölbezwickeln, mit den Wappen von Lothringen und Bayern im Gewölbescheitelstück, die Putten



mit Fruchtkränzen, die an den Rahmen der Allegorien angebracht sind, ferner die beiden Estraden, der Kamin und das Portal, ja sogar die beiden eichenen, geschnitzten Wandkasten[1] am westlichen Ende des Saales und die hölzerne Thüre mit dem durchbrochenen oberen Abschlusse, wie wir sie ganz ebenso auf der Trausnitz fanden.

Von Originalentwürfen hat sich nur ein Blatt, im Münchener Kupferstichkabinett[2]), erhalten. Es ist eine Zeichnung (Abb. 66) zu den Putten mit dem bayerischen und lothringischen Wappen, die in der Ausführung von Italienern wesentlich geändert und verschlechtert wurde. Es kann mit aller Bestimmtheit auf Friedrich Sustris als den Zeichner dieses vortrefflichen Blattes geschlossen werden;



66. MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT [illegible] DER KGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN

seine Eigenart giebt sich in der Gestaltung der Engel, der Schildformen etc. deutlich zu erkennen.

In die Ausführung der Entwürfe und oft auch wohl nur der Angaben [illegible] des Sustris teilten sich italienische, deutsche und ein niederländisch-italienischer Künstler, Pieter de Witte, genannt Candido, dem wir hier zum erstenmale Candid. begegnen und dessen Bedeutung für die Kunstthätigkeit am bayerischen Hofe ich später im Zusammenhange eingehender besprechen werde. Je nach dem Stande ihres persönlichen Könnens haben die verschiedenen Maler mehr oder

[1] Ein Tisch im [illegible] zurück, ebenso das geschnitzte [illegible] der kgl. alten Residenz in München. München, 1883. [illegible]

[2] No. 29836.



MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT
ENTWURF VON CANDID ZUM GEWÖLBEFELD »SPES« IM ANTIQUARIUM
DER KGL. RESIDENZ ZU MÜNCHEN

minder selbständig gearbeitet und den Werken, die sie hier geschaffen, teils mehr, teils weniger den Stempel ihres eigenen Wesens aufgedrückt.

Ponzanos Gehilfen

Die Stuckierung des Saales hat denselben Charakter, wie jene in den Fuggerzimmern zu Augsburg und in dem italienischen Anbau der Trausnitz und stimmt in vielen Einzelheiten mit diesen vollkommen überein: Die Schüler und Gehilfen Ponzanos, die in Augsburg und auf der Trausnitz thätig waren, haben auch das Antiquarium in München stuckiert. Eine grössere Anzahl Italiener war ferner bei der Ausführung der Grottesken thätig; es lassen sich noch heute trotz der Übermalungen verschiedene ausführende Hände nachweisen; einiges stimmt in der Malweise ganz mit Arbeiten überein, die in den Fuggerzimmern, in den Stichkappen und sonst von Gehilfen Ponzanos ausgeführt

wurden. Auch bei den Engeln in den Zwickeln und bei den Putten, die Frucht-kränze halten, sind je zwei ausführende Maler zu unterscheiden.

Ponzanos eigene Technik und seine gewandte, feine Ausführung, die wir von Augsburg her kennen, ist im Antiquarium nirgends nachzuweisen[1]. Wir werden sehen, dass Ponzano gleichzeitig bei der Ausmalung der Grottenhalle beschäftigt war.

Die Deutsche

Ausserdem haben Deutsche bei der Ausführung der Malereien mitgearbeitet, an den Wappen haltenden Engeln in den Fensterlaibungen, den Städtebildern und sonst. Die Städteansichten in den Stichkappen hat Hans Donauer der Jüngere 1588 gemalt, den wir später auch in der Halle zu den vier Schäften thätig sehen werden; die Ansichten sind ganz deutsch, nach einem und demselben Schema hergestellt; ihr Kunstwert ist äusserst gering und steht hinter dem vielen Interessanten weit zurück, das diese Darstellungen für die Ortsgeschichte bieten.

Candid als entwerfender Künstler.

Mit der Anbringung der grossen Allegorien wurden die Arbeiten im Antiquarium beschlossen und die Vollendung dieser Bilder mag sich bis nach 1600 hingezogen haben. Alle gehen in gleicher Weise auf Entwürfe Candids zurück[2], von denen sich noch einer im Kupferstichkabinett zu München erhalten hat[3]. Es ist die erste Skizze zur »Spes«, mit Rötel und Feder auf gelbes Papier gezeichnet und mit Weiss gehöht; Wolken, Glorie und Engel sind noch nicht darauf angegeben (Abb. 67).

Candid und

Mit der Ausführung der 16 Allegorien waren vier Schüler Candids betraut, die sich folgendermassen in die Arbeit teilten:

Meister I. Ausführung der Fides, Fortitudo, Temperantia und Charitas, unter häufiger und kräftiger Mitarbeit von Candid selbst, der, wie wir sehen werden, gleichzeitig an der Ausmalung der Grottenhalle nach Entwürfen des Sustris beschäftigt war. »Fides« und besonders »Temperantia« sind vortreffliche Arbeiten. Dieser Meister ist der tüchtigste von den vier ausführenden Candidgehilfen. Ihm am nächsten steht:

Meister II, der die Humilitas, Justitia, Prudentia, Clementia, Veritas und Spes ausführte. Wesentlich geringere Arbeiten liefert

Meister III[4] in der Constantia, Fama und Charitas. Am schwächsten:

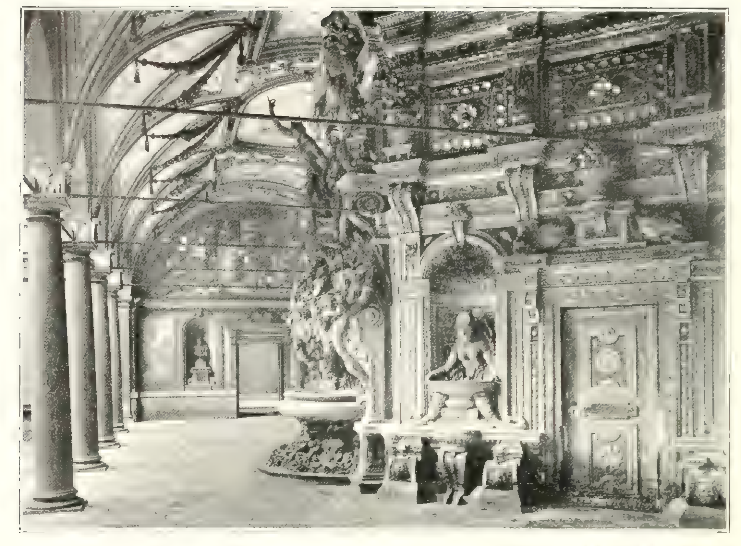
Meister IV. mit der Abstinentia, Obedientia, Patientia.

[1] Hiergegen spricht nicht der Umstand, dass Ponzano [illegible] grössere Summen [illegible] im Antiquarium erhält; so 1596 325 fl. Allgem. Reichsarchiv, Fürstensachen, Fasc. XXXVI, No. 420. Im selben Jahre [illegible] Friedrich Sustris [illegible]

[2] Entgegen Rée, S. 141, der nur die »Temperantia« dem Candid giebt, die übrigen dagegen, auch im Entwurf, dem Viviani oder verwandten Malern zuteilt. Welche Verschiedenheiten und Verschlechterungen sich bei der Ausfuhrung Candid'scher Entwürfe durch Schülerhände ergaben, werde ich bei Besprechung des Wappenganges näher zeigen können.

[3] No. 29878.

[4] Eine Zeichnung in der graphischen Sammlung des bayerischen Nationalmuseums giebt eine freie Variation der Candid'schen »Humilitas«; schwache Gehilfenarbeit dieses Meisters III nach einer flüchtigen Skizze Candids.



MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ. — GROTTENHALLE MIT MUSCHELBRUNNEN VON SUSTRIS.

Grottenhalle

In einem ganz ähnlichen Zusammenwirken verschiedenartiger Künstlernaturen unter Sustris' Leitung entstand die Grottenhalle[1] der Münchener Residenz. Die Ausschmückung dieser Halle fällt ungefähr in dieselbe Zeit, in der die Arbeiten im Antiquarium ausgeführt wurden[2]. Die Grottenhalle ist dem Eingange des Antiquariums vorgebaut und schliesst die Ostseite des sogenannten Grottenhofes ab, der in seiner Anlage auf Wilhelm V. zurückgeht (1580 bis 1590 circa). Den Abschluss der Westseite des Hofes bildete ursprünglich eine ähnliche, jetzt vermauerte Halle[3].

Muschelbrunnen

Antiquarium und Grottenhalle entstammen in dem Zustande, in dem sie sich uns heute zeigen, einem einheitlichen Entwurfe, nur der Muschelbrunnen, der die einspringende Nordwestecke des Antiquariums maskiert, ist etwas später, bald nach 1600, angebracht worden; früher mag eine einfachere Dekoration an seiner Stelle gewesen sein.

[1]) Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 173, S. 1113; Kalmbach S. 287 ff.; J. v. Hefner, Die Grottenhalle in der kgl. Residenz zu München (Oberbayer. Archiv XXI).

[2]) Die Malereien der Grottenhalle wurden hauptsächlich 158[illegible] — 158[illegible] ausgeführt. Rée S. 570.

[3]) Beschreibung der Gemälde bei Kalmbach S. 287 f. Wohlerhaltene Teile der Gemälde kamen bei Umbauten in dem betreffenden Residenztrakte vor drei Jahren zum Vorschein, wurden aber wieder vermauert, ohne dass eine Untersuchung der Bilder von sachverständiger Seite möglich gewesen wäre.

Die Grottenhalle (Abb. 68) an der Ostseite des Hofes, die hier in Betracht kommt, öffnet sich nach dem Garten in sieben Rundbogen auf sechs toskanischen Säulen und zwei Pilastern. Sie hat ihren Namen von dem erwähnten Brunnenbau aus Muscheln und Steinen, den unsere Abbildung erkennen lässt. An der Ostwand führen zwei Thüren ins Antiquarium; nördlich eine solche in den Kapellenhof, südlich eine zum Küchenhof. Zu beiden Seiten der letzten Thüren je eine Nische mit Büste, in profilierter Umrahmung, oben Maskarons. Dazwischen schmale, hohe Bilder, Halbfiguren von Jägern, ausserdem noch acht schmale Grotteskenstreifen. An den Wänden läuft in Kämpferhöhe ein Gesims um, aus einer vorspringenden Platte mit laufendem Hund und einem Eierstab bestehend.

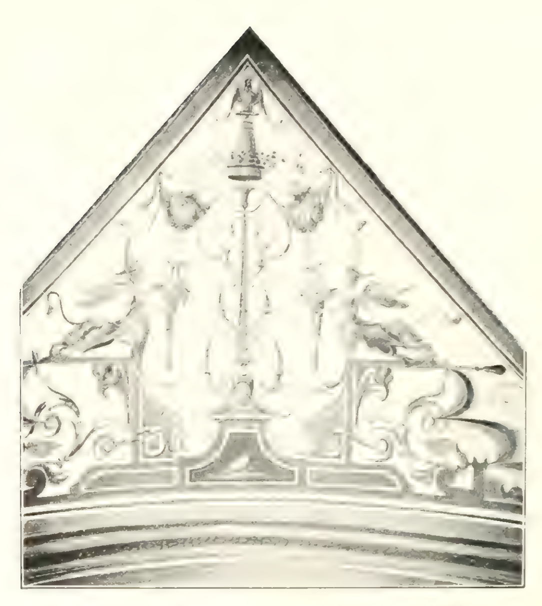
Die Grottenhalle ist mit einer Tonne überwölbt, in die 14 Stichkappen einschneiden; drei davon an der Ostseite sind später durch den Muschelbrunnen verdeckt worden. Bei der Dekoration des Gewölbes haben sich Plastik und Malerei vereinigt. Im Scheitel des Gewölbes zwei grössere gerundete und drei kleinere, rechteckige Felder mit Gemälden. Von Nord nach Süd: In rechteckigem Felde: Appollo in einem von zwei Schimmeln gezogenen, Diana in einem von zwei Hirschen gezogenen Wagen, am Himmel hinfahrend. In gerundetem Felde: Verschiedene Götter und Göttinnen auf Wolken sitzend um Herkules und Mars gruppiert. Oben auf einem mit vier Schimmeln bespannten Wagen Apollo über Wolken fahrend. In rechteckigem, durch den Oberbau des Muschelbrunnens beschnittenen Felde: Amor in Wolken fliegend, wie er einen Pfeil abschiesst. In gerundetem Felde: Verschiedene Götter und Göttinnen auf Wolken sitzend um Pluto und Hephästus im Vordergrund, um Zeus im Hintergrund. In rechteckigem Felde: Merkur und die Winde.

Kräftige Profile mit eingelassenen Festons umgeben diese Felder. Dazwischen hochplastische Kartouchen mit Darstellungen in weiss und blauer Malerei in den Mittelfeldern. Die Gratlinien der Stichkappen sind mit leichten Lorbeerstäben besetzt. An der Spitze der Stichkappen sind Maskarons angebracht, von denen freihängende, schwere Terrakottafestons nach der Mitte der Gratlinien gehen.

In den Sichelfeldern über den Arkadenbogen gemalte Putten, von Früchten und Festons umgeben.

In den Stichkappen Grottesken (Abb. 69); in den Gewölbezwickeln je eine vielfarbige Figur in blauem Felde und grottesker Umrahmung, das Ganze auf terrakottafarbigem Grunde.

Die Lünetten der beiden Schildwände des Tonnengewölbes sind durch zwei grosse Gemälde eingenommen. An der Nordwand: in einem Zimmer Arachne mit ihren Frauen vor dem Webstuhl, wie sie Athene, die als ältere Frau zu ihr tritt, das fertige Gewebe zeigt. Rechts oben zwei Fensteröffnungen. Am Rahmen der linken hat sich Arachne erhängt, im rechten wieder Arachne, in eine Spinne verwandelt. An der Südwand in einer Landschaft, die rechts durch Bäume, links durch Felsen, im Hintergrunde durch einen Rundbau mit Kuppel abgeschlossen wird, Athene mit Schild und Lanze, den Helm auf dem Haupte, in einem Kreise von musizierenden Frauen. In den Wolken Pegasus.



In den Lunetten der Ostwand:

1. Merkur schläfert Argus ein.

2. Juno setzt die Augen des enthaupteten Argus in den Schweif ihres Pfaues.

3. Merkur erblickt Herse, die Tochter des Kekrops, unter ihren Schwestern und Gespielinnen. Im Hintergrunde ein Rundbau, von vier Obelisken flankiert.

4. Merkur sucht sich den Eingang zum Gemache Herses zu erzwingen.

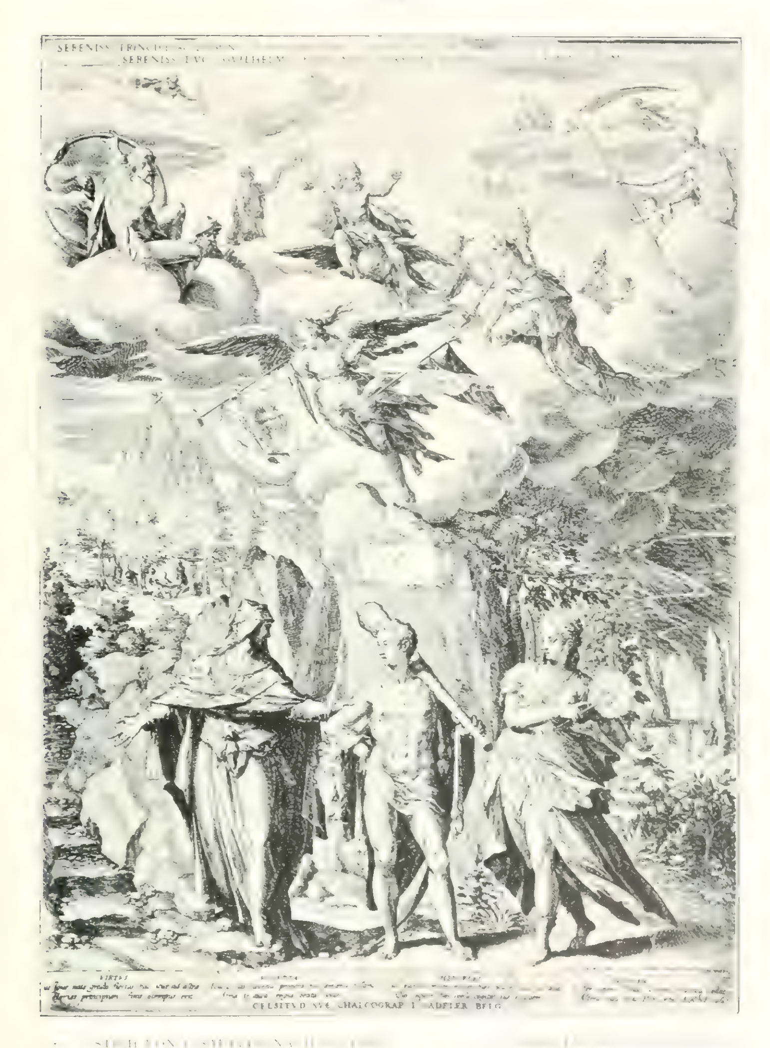
Erhaltungszustand der Malereien.

Leider ist heute der Zustand der Bilder derart, dass kaum noch irgendwo ein Stück Farbschicht als die ursprüngliche angesehen werden kann. Trotz aller Verunstaltungen aber liegt auf den Bildern noch heute ein Abglanz ihrer ehemaligen Renaissanceschönheit. Nachweisbar ist eine Übermalung [illegible] durch Maler Plemb, in unserem Jahrhundert durch Lagner und seine Schüler[1]. Ur-

Technik.

sprünglich waren die Bilder mit einem ölhaltigen Bindemittel auf einen glatten Grund aus feiner Stuckmasse gemalt. Verhaltnismässig am besten hat sich die Gruppe um Juno im vierten Deckenbilde erhalten.

1. [illegible] XXI. S. 154 [illegible]



Die bis jetzt bekannt [illegible]
teilungen in der [illegible]
Verhältnis die einzelnen Künstler zu einander gestanden, wer von ihnen ent-

werfend, und wer nur ausführend thätig gewesen ist. Die stilkritische Untersuchung dagegen ergiebt, dass der ganze Bau, seine gesamte plastische und malerische Dekoration und selbst der Muschelbrunnen auf niederländisch-italienische Entwürfe, auf die Angaben und Zeichnungen des Friedrich Sustris zurückgeht[1]. Die Ausführung der einzelnen Arbeiten dagegen lässt eine Anzahl mehr oder minder selbständiger Künstlerindividualitäten deutlich erkennen. Zunächst ist die Stuckierung mit jener im Antiquarium, im italienischen Anbau der Trausnitz und in den Fuggerzimmern zu Augsburg so gut wie identisch und stammt hier wie dort von Ponzano und seinen Gehilfen. Manches, was hier stuckiert wurde, ist im Antiquarium nur gemalt angebracht, so dass man in der reicheren Stuckierung der Grottenhalle das Vorbild für die sparsamere und eher etwas später ausgeführte Dekoration im Antiquarium sehen kann.

[illegible]

Die Grottesken zeigen im Entwurf mit jenen im Antiquarium gar keine Verwandtschaft. Haben die Grottesken im Antiquarium mit ihren dünnen, architektonischen Formen niederländisch-italienischen Gesamtcharakter, so zeigen dagegen die Grottesken der Grottenhalle mit ihrem raffaelesken Rankenwerk rein italienische Kunstweise und sind aufs engste mit den gleichartigen Arbeiten in Augsburg und im italienischen Anbau der Trausnitz verwandt, soweit dort in den Zimmern noch Malereien sichtbar sind: Die Grottesken sind hier wie dort von Ponzano und seinen Schülern und Gehilfen entworfen und ausgeführt worden.

Sustris als entwerfender Künstler.

Der Beweis, dass die figürlichen Malereien der Grottenhalle auf Sustris' Entwürfe zurückgehen, kann auch hier mit Hilfe der Kupferstiche geführt werden, die uns nach Gemälden und Zeichnungen dieses Meisters erhalten sind. Vor allem ist J. Sadelers Stich, Herkules am Scheidewege (Abb. 70), zu nennen für den Vergleich mit den Götterbildern des Gewölbes. Nicht nur in stilistischen Einzelheiten, sondern selbst in Versatzstücken aus Sustris' Atelier stimmen Stich und Malereien miteinander überein. Für die Beurteilung der Putten kommt unter anderen J. Sadelers Stich auf die Erbauung der Michaelskirche in Betracht. Der bogenschiessende Amor in der Mitte des Gewölbes hat sein Ebenbild auf dem Blatte »Manus manum lavat« desselben Stechers.

Die ausführenden Künstler.

Die ausführenden Künstler erfahren wir durch archivalische Notizen[2]. Darnach wurde das Schildwandbild der Arachne und das Lünettenbild mit Juno, Argus und dem Pfauen[3] von Peter Candid (1587) ausgeführt. Minerva und die umgebenden Frauen von Paduano, alle andern Bilder von Antonio Maria Viviani da Urbino, die Grottesken von Ponzano und Viviani. Die von Rée[4]) erwähnte Mitwirkung des Christoph Schwarz bei der Ausführung der

[1]) Schon Kalmbach nennt S. 289 Sustris als Erbauer des Brunnens. Derartige Arbeiten scheinen damals in München nicht selten gewesen zu sein. In einem Dekret vom 26. VI. 1587 (allgem. Reichsarchiv S. I. 47, 2) werden ausdrücklich »Korallen, Krystalle und Muscheln« erwähnt, die Sustris in Verwahrung hat.

[2]) Rée, Peter Candid S. 70.

[3]) Die Nachzeichnung eines verwandten Entwurfes oder Gemäldes aus diesem Kunstlerkreise befindet sich in der graphischen Sammlung des bayerischen National-Museums.

[4]) Rée a. a. O. S. 70.

Malereien ist bei der damaligen selbständigen und bedeutenden Stellung des Künstlers in München äusserst unwahrscheinlich. Eigene Entwürfe hat er für die Grottenhalle, die uns erhalten ist, nicht geliefert.

Dem Maler Paduano, von dem das Schildwandbild der Athene herrühren soll, werden in der Litteratur seit geraumer Zeit schon Bilder zugeschrieben und abgesprochen, wer aber dieser Paduano eigentlich war, ist ebenso unbekannt, wie irgend ein sicheres Werk von ihm, durch das wir eine Vorstellung von seiner Kunstrichtung bekommen könnten. Da das Schildwandbild der Athene am unverfälschtesten die niederländisch-italienische Kunstweise des Friedrich Sustris giebt, wie sie uns schon ähnlich im zweiten Vorplatz der Trausnitz begegnet ist, so schliesse ich mich unbedenklich Nagler an, der die Mitteilung bringt[1], dass Paduano nur ein Beiname des Sustris ist. Auch Pallavicino, der Paduanino als Maler der Historien aus Ovid nennt[2], meint unter Paduanino offenbar sehr richtig Friedrich Sustris. Mit Allessandro Varotari, genannt Paduanino, haben unsere Bilder in der Grottenhalle selbstredend gar nichts zu thun.

Von Originalentwürfen für die Gemälde der Grottenhalle scheint sich nichts erhalten zu haben. Die Zeichnung im Münchener Kupferstichkabinett (Nr. 32060), die einen der Jäger wiedergiebt, ist kein Entwurf, sondern eine Nachzeichnung nach der fertigen Arbeit oder nach der Skizze dazu. Ein anderes Blatt (Nr. 29835), das einen der Engel über den Fensterbogen darstellt, ist ebensowenig ein Entwurf; die Zeichnung stammt von demselben Gehilfen, der die Putten mit Fruchtkränzen im östlichen Teile des Antiquariums ausführte[3].

Von anderen Arbeiten, die von diesem Künstlerkreise ausgeführt wurden, der die Dekoration des Antiquariums und der Grottenhalle geschaffen hat, ist noch ein Raum[4] hinter der alten Sakristei der Hofkapelle erhalten geblieben. Durch Vermauerungen entstellt, umfasst er heute nur noch ein und ein halbes Kreuzgewölbe. Ein breiter Gurtbogen trennt die beiden Gewölbe und ruht beiderseits auf Pfeilern mit prächtigen Kapitellen. In den Lünetten befanden sich ursprünglich Gemälde. Erhalten ist nur im Schluss des Gewölbes ein rundes, eingelassenes Ölgemälde auf Leinwand, Putten, den Herzogshut und das Wappen mit dem Löwen haltend. Das stark nachgedunkelte Gemälde ist eine gute Arbeit, die der Erhaltung wert ist. Mit den wappenhaltenden Putten im Antiquarium (s. Abb. 61) ist das Bild eng verwandt und scheint, wie dieses, im Entwurf auf Sustris zurückzugehen. Die Stuckaturen des Raumes stammen aus Ponzanos Schule; deutsche Elemente sind an ihnen zu erkennen.

1) Künstlerlexikon Bd. X, S. 455.

2) S. 147.

3) Blatt 28833 u. 28834 von der gleichen Hand, [illegible] sich in der gegenüberliegenden [illegible] Formenschatz 1891 Nr. 187 wiedergegeben sind, sowie die flotte Skizze im bayer. Nationalmuseum: Maria mit dem Kinde in der Glorie, von musizierenden Engeln umgeben, zweiter Entwurf zu einem Altarbilde. Maria und das Kind im [illegible] drei Könige und Raffaels Madonna di Foligno.

Nr. 32056, 32057 u. 32058 im Münchener Kupferstichkabinett sind lediglich rohe Nachzeichnungen nach der fertigen Arbeit, zum Zwecke der Restaurierung.

4) Erwähnt in den Kunstdenkmälern Bayerns [illegible]



[illegible] MÜNCHEN, BAYER. NATIONALMUSEUM
GEMÄLDE AUS SUSTRIS' WERKSTATT

Nach 1600 sind Werke des Sustris am Münchener Hofe nicht mehr nachweisbar, so dass hier die Stelle ist, ein Gesamtbild der Thätigkeit dieses Meisters zu skizzieren, der für die Kunstproduktion am bayerischen Hofe seit etwa 1575 von der grössten Bedeutung war.

Die holländische Abstammung des Künstlers — Sustris war um 1526 in Amsterdam geboren — bestimmt den Charakter auch seiner spätesten Arbeiten. Von seinem Vater, dem Maler Lambert Sustris, erhielt er den ersten Unterricht; dann ging er um 1560 nach Italien, wo er in Florenz mit Vasari zusammen arbeitete. Später scheint er sich auch in Padua aufgehalten zu haben, worauf sein Beiname Paduano schliessen lässt. Über seine dortige Thätigkeit ist bis jetzt nichts bekannt geworden. Auf einen Aufenthalt in Venedig weisen mit Bestimmtheit die Deckenkonstruktionen der Trausnitz, die er nach seiner Berufung an den bayerischen Hof in den Jahren 1579 und 1580 schuf. Um die Bedeutung der Kunstthätigkeit des Meisters in ihrem ganzen Umfange zu verstehen, muss in erster Linie seine Wirksamkeit als Architekt und als entwerfender Künstler auch für plastische, vor allem plastisch-dekorative Werke gewürdigt werden. Vieles, und vielleicht das beste und wichtigste, ist verloren gegangen, das die Gesamtwirkung seiner Bauten wesentlich mitbestimmte: die Gartenanlagen und deren plastischer Schmuck. Vielleicht lassen uns spätere Veröffentlichungen von Archivalien den ganzen Umfang von Sustris' Thätigkeit auf diesem Gebiete wenigstens ahnen. Der Bau der Michaelskirche und deren gesamte unbewegliche Dekoration, die durchweg auf Entwürfe von Sustris

zuruckgeht[1], beweisen uns noch heute, [illegible] und Dekorateur wohl begründet war. Einzelheiten, wie Kapitell- und Konsolenformen, lassen auch an der Herzog Maxburg auf seine Beteiligung schliessen.

Auf der Trausnitz, in der Grottenhalle und dem Antiquarium lernen wir Sustris besonders als Dekorationstalent kennen. Seine Angaben erstrecken sich bis auf Einzelheiten, zu denen er ebenso die Skizzen lieferte, wie für die Deckenkonstruktionen und deren Füllungsgemälde[2]. So bekommen diese Werke ein einheitliches Gepräge, da ein einziger Künstler ihnen seinen eigenen Stilcharakter verleiht, einheitlich, obwohl dieser Stilcharakter florentinische und venezianisch-italienische Elemente auf deutsch-niederländischer Basis vereinigt und obwohl die Ausführung der Entwürfe von Italienern und von Deutschen besorgt wurde.

Sustris als Maler, der uns hier vor allem interessiert, steht hinter dem Architekten Sustris entschieden zurück. Die Kupferstiche nach Gemälden und Zeichnungen von ihm, sowie die betreffenden Malereien auf der Trausnitz und in der Grottenhalle ermöglichen uns, die Grenzen seines Könnens bestimmt zu ziehen. Eigenhändige Tafelbilder sind bis jetzt nicht bekannt geworden[3]; Sustris' Art am nächsten kommt eine weibliche allegorische Figur (Abb. 71), jetzt im bayerischen Nationalmuseum[4]. Grosse Gewandtheit der Zeichnung, die sich Sustris hauptsächlich in der Schule Vasaris erworben haben wird, kann ihm niemand absprechen und erklärt uns das Lob, das Vasari 1568 seinem ehemaligen Schüler und Gehilfen in den Vite de' Pittori widerfahren lässt. Über virtuosem Können aber und dem alleinigen Streben nach rein formaler Schönheit ist Sustris zu einer geistigen Vertiefung nirgends gekommen; er ist als Maler Manierist im eigentlichsten Sinne des Wortes geblieben, mehr noch, wie sein berühmter Zeitgenosse Hendrik Golzius[5], mit dem er in seinen Werken grosse Verwandtschaft zeigt.

Nach 1600 tritt Peter Candid an Sustris' Stelle. Durch Abstammung,

1) Eine teilweise [illegible] Schlusses bringt Rée durch eine archivalische Notiz S. 84.

2) Die [illegible] Künstler bei der Ausstattung der Trausnitz, wie bei den späteren Munchener Bauten sieht, wird durch ein Protokoll im allgemeinen Reichsarchive (S. I. 47, 2) bestätigt, indem es unter anderem heisst: »Den 14. octobris 1586 Ist Maister Fridrichen durch mich volgende puncten furgehalten worden:

1 Wollen Ire [illegible] Paumaister haissen, auch sein und bleiben solle,

Darzue soll [illegible] bevelchen und angeben.

Darzue sollen Ime alle Maler, Scolptorj, Stoccatorj, wie auch andere Vertuosi und Handwerchsleuth gehorsamb sein, und Ir Jeder sein Arbeit nach seinem bevelch, angeben und haissen [illegible]

3) Manches, was Nagler noch 1848 in Munchen erwähnt, ist heute nicht mehr nachweisbar und wohl durch die Versteigerung Schleissheimer Depôtbestände in den sechziger Jahren verloren gegangen oder verschollen.

4) Saal 58.

5) Die niederländischen Stiche dieser Zeit erfreuten sich am bayerischen Hofe grosser Beliebtheit und besonders die Arbeiten des Golzius wurden, wie noch nachgewiesen werden konnte, von Albrecht V. eifrig gesammelt.

Bildungsgang und ihren dadurch bedingten Stilcharakter stehen beide einander als Maler nahe. Aber Candids eindringlicheres Schaffen, sein eingehendes Naturstudium, seine grössere Innerlichkeit und Empfindungsfähigkeit vor allem, lässt ihn als Maler das malerische Können des Sustris bald weit überflügeln, so dass, im Rahmen meiner Arbeit wenigstens, Candid vor Sustris durchaus den Vorrang verdient. Auch Candids künstlerische Persönlichkeit soll später in ihren allgemeinen Umrissen hier skizziert werden, wenn ich die übrigen Arbeiten besprochen habe, die uns von seiner Thätigkeit für den bayerischen Hofe erhalten sind.

[illegible] am bayerischen Hofe nach 1600.

Es wäre die logischere Reihenfolge gewesen, zuerst die ornamentale Dekoration des Antiquariums, dann die Grottenhalle und zuletzt die allegorischen Deckengemälde des Antiquariums zu betrachten. Denn schon mit diesen gelangen wir in der Entwickelung der bayerisch-höfischen Malerei zu einer neuen Epoche, deren Charakter durch die künstlerische Persönlichkeit Candids bestimmt wird. Candid war berufen, den neuen Intentionen des neuen Herrschers, Maximilians I., die nicht so heiter und intim wie die seiner Vorgänger sind, sondern sich pompös und repräsentativ darstellen, den geeignetsten Ausdruck zu verleihen. Zuerst werden die verschiedenen Bauten der Residenz am Jägerbüchl[1]), wie Antiquarium, Grottenhof, Türnitz mit Altane etc. systematisch miteinander verbunden und bis zur Schwabinger-Gasse vorgeschoben, dann bis 1603 die Bauten um den Kapellenhof angelegt. Nach einer Pause begann 1611 die Aufführung jener Residenzteile, die nach Osten hin die Verbindung mit der Neuveste und den Bauten Albrechts V. herstellten oder die neuen eigentlichen Repräsentationsräume in sich schlossen. Hier erst konnte die neue Zeit zeigen, unbehindert von engen Gässchen und von Privatbesitz, was sie architektonisch wollte und konnte. Denn das geschlossene Bild des eigentlichen Maximiliansstiles, wenn man von einem solchen sprechen darf, ergiebt sich erst aus dem Kaiserhoftrakt. Der am spätesten erbaute Flügel gegen Norden umfasst die Kaisertreppe, den Kaiser- und den Vierschimmelsaal; der westliche Flügel enthält die Steinzimmer und den Wappengang; am frühesten, 1612, wurde der östliche Arm vollendet.

[1]) Schmid-Vattleger, Führer durch die k. Residenz. S. 13 ff.



72. MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ. ERSTES TRIERZIMMER. DECKENGEMÄLDE VON CANDID.

Im Hauptgeschoss dieses Ostflügels liegen nach Westen, nach dem Kaiserhofe zu, die sogenannten Trierzimmer[1]. Es sind jetzt acht Zimmer, in einer Flucht von Süd nach Nord. Bei Wening[2]) heissen die nördlichen die königlichen, die südlichen die fürstlichen. Nur die vier äusseren Zimmer kommen in Betracht, da sie im wesentlichen ihre ursprüngliche Ausstattung behalten haben, wenn sich auch nicht ganz stilgemässe Restaurationen aus dem Beginn der Regierungszeit König Ludwigs II. störend bemerkbar machen. Die vier mittleren Zimmer sind im 18. Jahrhundert vollkommen umgestaltet worden.

Das Dekorationssystem der vier Renaissancezimmer ist dem in den Steinzimmern ähnlich: Über einem mässig hohen Sockel ist die Hauptfläche der

[1]) Kunstdenkmale Bayerns I, 2, S. 1148.

[2]) Topographia Bavariae 1701. Vergl. auch [illegible] churfürstlichen Residenz 1719, S. 134–136. [illegible] S. [illegible]

Wand mit Gobelins bekleidet. Darüber ein hoher Stuckfries mit kleinen, eingelassenen Gemälden belebt. Die Decken sind Holzdecken mit reicher Felderteilung und aufgesetzten, vergoldeten, plastischen Dekorationen. In die Decken sind Ölgemälde auf Holz eingelassen, die zum Gegenstande die guten Eigenschaften eines gerechten Fürsten haben. Diese sind in den Deckenbildern allegorisch dargestellt und werden in den Friesbildern fortgesetzt und ergänzt, oder durch Beispiele erklärt. Ich bespreche die Zimmer in der Reihenfolge von Süden nach Norden.

I. Zimmer.

Im ersten Saal, dem sogenannten Speisesaal, ist die Ausstattung der Wände bis zum Fries erneuert. Dieser selbst zeigt weibliche Hermen in flachem Stuckrelief, dazwischen im ganzen zehn Friesbilder, die Scenen des bürgerlichen Lebens und des Krieges behandeln. Die Holzdecke zeigt eine reiche Felderteilung, mit vergoldeten, aufgesetzten Ornamenten. Dazu die Initialen M(AXIMILIAN) und E(LISABETH). Fünf grössere Gemälde sind eingelassen: in der Mitte ein rechteckiges, in den Ecken vier runde. Eine Inschrift[1]), die bei der Restauration teilweise entfernt wurde, erklärte die Bilder:

PRINCEPS debet esse non solum ARMIS DECORATUS SED ETIAM LEGIBUS ARMATUS (ut utrumque tempus recte possit gubernare) et bellorum, et pacis. Das Eingeklammerte fehlt heute. Im Mittelbilde der Fürst in voller Rüstung auf dem Throne, in der Rechten den Herrscherstab, in der Linken ein Buch. Von den beiden nördlichen Rundbildern zeigt das östliche einen Krieger in Halbrüstung auf Trophäen sitzend, den Helm auf dem Haupte, in der Rechten einen Eisenbrecher. Im westlichen Bild ein Jurist, in weitem, pelzbesetzten Gewande, von Büchern umgeben, in seinem Arbeitszimmer.

In den südlichen Rundbildern ist östlich eine Schlacht dargestellt: Ganz im Vordergrund drei Soldaten, vom Rücken gesehen. Im Mittelgrund stehen die feindlichen Heere einander wohlgeordnet gegenüber. In den Zwischenräumen der Haufen feuern die Geschütze gegeneinander. Im Hintergrund eine brennende Stadt. Das Bild ist für die Entwickelung des Kriegswesens von besonderem Interesse. Im westlichen Bilde (Abb. 72) ist ein Garten zu sehen, in dem eine Gruppe von Männern musiziert, andere lustwandeln mit Damen, alle reich gekleidet; weiter hinten geht eine Jagd vorbei, auf einer Terrainwelle pflügen zwei Bauern. Im Vordergrund ein Liebespaar in reichem Zeitkostüm. In einem mit Rosen, Tulpen und Nelken bestandenen Beet kniet die Dame und reicht dem bei ihr sitzenden Herrn einen Strauss Blumen. Das liebenswürdige feine Bild gehört zu den besten Arbeiten der Zeit in der Münchener Residenz.

II. Zimmer.

In die Decke des zweiten Zimmers sind zwei ovale Bilder eingelassen, Allegorien, von denen die westliche das bürgerliche, die östliche das kanonische Recht darstellt und zwar ist das bürgerliche Recht durch eine weibliche Figur (Abb. 73) in weitem Gewand mit gerüsteten Schultern, den Helm auf dem Haupte, verkörpert. Sie sitzt in einer Architekturumrahmung, dahinter der leichtbewölkte Himmel. In der Linken hält sie eine Wage, deren eine Schale durch zwei darinliegende Schwerter niedergehalten ist. Oben und links ein tiefdunkelgrüner Vorhang. Das Bild ist ungemein duftig in der Farbe.

[1]) Kalmbach a. a. O. S. 134.



7 MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ



Als das kanonische Recht erscheint eine Frauengestalt in weitem, weissem Gewand und blauem Mantel auf distel- und dornenbewachsenem Boden knieend, das Haupt mit einem leichten Schleier umwunden. Sie hat die Hände zum Himmel erhoben und empfängt zwei Tafeln, auf deren rechter die Worte stehen: »QUOD TIBI VIS FIERI ALTERI FECERIS«. Auf der linken Tafel: »QUOD TIBI NON VIS FIERI ALTERI NE FECERIS«. Zwischen den beiden Bildern mit goldenen Buchstaben in ehemals blauem Felde die Inschrift: »IN SANCTITATE [illegible]«. In den zehn Friesbildern erläuternde Darstellungen in Halbfiguren. Zur Beurteilung der früheren Ausstattung in den folgenden fünf, jetzt im Rokokostil behandelten Zimmern sind wir heute auf die Beschreibung bei Pallavicino[1]) angewiesen; doch kann ein deutliches Bild aus den ungenauen und schwülstigen Schilderungen nicht gewonnen werden. Ursprünglich waren es nur vier Räume, da die Wand zwischen dem heutigen vierten und fünften Zimmer erst im achtzehnten Jahrhundert eingezogen wurde.

Siebentes Zimmer.

Im siebenten Zimmer noch die ursprüngliche, wenn auch vielfach restaurierte Ausstattung, im System der Ausstattung der beiden ersten Zimmer, besonders der im zweiten Zimmer sehr ähnlich. In der Lünette über dem Fenster Ornamente. Die elf Friesbilder stammen aus dem 18. Jahrhundert. In der Decke zwei ovale Bilder, die in männlichen allegorischen Figuren die Wahl »DILECTIO« und die Entscheidung »DIIUDICATIO« darstellen. Westlich die letzte, ein bärtiger Mann (Abb. 74) in weitem Gewand auf Marmorstufen sitzend, in der Rechten Mess- und Zeicheninstrumente, in der Linken eine frei spielende Wage. Dahinter eine einfache Architektur. Die Dilectio im östlichen Bild wird durch eine männliche, auf Garben sitzende Figur verkörpert. Die Rechte ist auf ein Sieb gelehnt, in der Linken ein Rechen. Zwischen beiden Bildern stand früher in goldenen Buchstaben auf blauem Felde: »EXPENDIT AC SELIGIT«.

Achtes Zimmer.

Im achten Zimmer (Abb. 76) Decke und Fries sehr ähnlich denen im ersten Zimmer. An der Rückwand sind hier, den Fenstern entsprechend, zwei Nischen angebracht, die in den Laibungen der Bogen und in den Lünetten Ornamente in Stuckrelief mit teilweiser Vergoldung und Medaillons mit dem bayerischen und lothringischen Wappen zeigen. Die Thürumrahmungen hier aus Stuckmarmor.

Die Gemälde beziehen sich auf den Rat und seine Eigenschaften. In der Mitte der Decke in rechteckigem Felde »CONSILIUM«, ein alter graubärtiger Mann, sitzend, auf dem Haupt einen Kranz, um den Hals eine goldene Kette, woran ein Herz hängt. In der Rechten hält er ein Buch, auf dem eine Eule sitzt, in der Linken einen Spiegel, in dem die drei Alter des Menschen durch drei Gesichter dargestellt sind. An die linke Schulter des Alten ist ein Anker gelehnt, um den ein Delphin seinen Schwanz schlingt. Von den runden Eckbildern zeigt von den beiden nördlichen das westliche einen Mann in blauem, sternbesätem Mantel, mit dem rechten Arm eine Säule umfassend, zu seinen Füssen ein Krebs. Darunter das Wort: »CONSTANS«. Im nordöstlichen Bild

[1]) Deutsch von Kolmbach a. a. O. S. 134 ff. Heute [illegible] Decke niedriger als in den vier äusseren Zimmern. [illegible] Rokokoplafonds die Renaissancedecken mit ihren Gemälden noch erhalten sind.

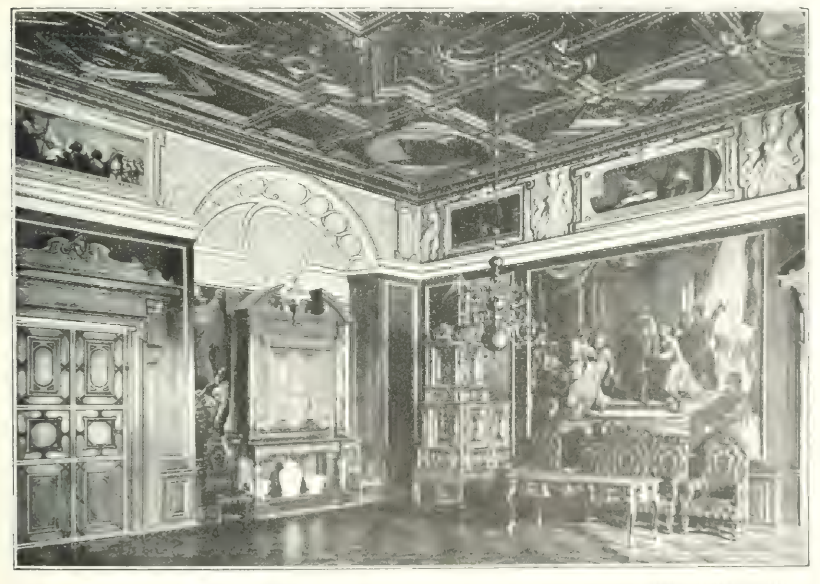


77. MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ — [illegible] GEMÄLDE VON CANDID

ein magerer Mann, mit einem Mundschloss, das halbe Gesicht von einem rot und blauen Mantel bedeckt, den rechten Fuss auf eine umgestürzte Vase gesetzt, aus der Wasser fliesst. Der Mann sitzt auf einem Stein, links hinter ihm sieht man einen Kranich mit einem runden Stein im Schnabel. Darunter das Wort: »FACTUM«. Von den beiden südlichen Bildern enthält das östliche einen Mann mit einem Pfirsich in der Rechten. Die Linke ruht auf einer Tafel, auf der die Worte »EST, EST, NON, NON« stehen. Der rechte Fuss der Figur ist auf ein Chamäleon gesetzt, unter dem Ganzen das Wort: »LIBERUM« (Abb. 78). Im süd-



VENEDIG, DOGENPALAST



MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ





77. MÜNCHEN, [illegible]
[illegible]

westlichen Bild ein Mann, der in der Rechten einen K[illegible] hält, mit der Linken nach einem Hündchen greift. Den rechten [illegible] hat [illegible] ein Schiff [illegible]. Dabei Angelgeräte. Die Unterschrift: [illegible]. Die [illegible] geben Beispiele für den Inhalt der Deckenbilder und stellen dar:

Nordwand: Socrates, dabei die Inschrift [illegible]

NON CEDIT ATHENIENSIBUS«. Dann: Pompejus hält seine Hand in eine brennende Fackel, ehe er die Geheimnisse seines Vaterlandes einem fremden Könige verrät. Dabei die Inschrift: »FRUSTRA POMPEIUM URGES REX, NON PRODET ARCANA«. Dann: Papirius Praetextatus täuscht eher seine Mutter, als dass er die Geheimnisse der Senatssitzung an sie verrät. Dabei die Inschrift: »PAPIRIUS PUER, MATREM ARCANA SENATUS QUAERENTEM ELUDIT«.

Ostwand: Darius Codomannus lässt den Charidemus hinrichten, der ihn vor der Gefahr gewarnt hatte, die dem Perserreiche von Alexander dem Grossen



MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ [illegible] DECKENGEMÄLDE VON CANDID

droht. Dabei die Inschrift: »CHARIDEMUS OB LIBERAM VOCEM A DARIO REGE OCCIDITUR«.

Südwand: Krösus auf dem Scheiterhaufen. Dabei die Inschrift: »SOLON CRAESUM NEGAVIT FELICEM, QUOD ILLE FERO CREDIDIT«. Dann Roboam, König in Judäa, Salomons Sohn, verwirft die wohlgemeinten und verständigen Vorschläge der alten Räte. Dabei die Inschriften: »BENEVOLENTIA AC BENEFICENTIA« und »LENITER IMPERA«, er folgt den unerfahrenen, jungen Ratgebern, »ARMIS ET SUPPLICIIS«, »IMO ACERBE«. Dann: Der König von Ägypten übergiebt Joseph sein königliches Ringsiegel, nachdem Joseph ihm die Träume

von den sieben Kühen und den sieben Ähren gedeutet hatte[1]. Dabei die Inschrift: PROVIDEAT REX VIRUM SAPIENTEM. Darunter: JOSEPH PHARAONEM DOCET.

Westwand: Caecilius Metellus verlässt lieber seine Vaterstadt Rom, als dass er zu einem unklugen Beschluss seine Zustimmung giebt. Dabei die Inschrift: METELLUS, NE PERNICIOSAE LEGI SUBSCRIBERET, PATRIA CESSIT.

Die erwähnten Deckenbilder der Trierzimmer, alle mit Ölfarben auf Holz gemalt, gehören zum besten, was uns von Renaissancemalereien dieser Zeit in München erhalten ist[2]. Sie sind zum weitaus grössten Teile vollkommen von Candid selbst ausgeführt und darum zum Studium von dessen Kunstweise besonders geeignet. Auch einer der Candid'schen Originalentwürfe hat sich im Münchener Kupferstichkabinett (No. 7105) erhalten. Es ist die Zeichnung zur »Dijudicatio« (Abb. 77) im siebenten Zimmer, eines der schönsten Blätter, das wir von Candid noch besitzen[3]. Die Friesbilder sind im allgemeinen von Schülern ausgeführt. Auch die Erhaltung der Gemälde, deren Geschichte und Geschicke bei allen die gleichen sind, ist grösstenteils sehr gut. Die Ausbesserungen sind unbedeutend, sachkundig ausgeführt und nirgends unangenehm auffallend; störend macht sich nur bemerkbar, dass die Bilder in neuerer Zeit zu stark geputzt wurden, so dass manche Feinheiten verloren gingen und alle Gemälde ein zu neues Aussehen bekamen.

[1] Bei Kalmbach a. a. O., S. 148 ff. ist die Dekoration des achten Zimmers mit der des siebenten zusammengeworfen.

[2]) Von verwandten und ungefähr gleichzeitigen Arbeiten ist ein gutes Bild zu erwähnen, das jetzt in einem Raume hinter der alten Hofkapelle am Gewölbe angebracht ist. Am Rande beschnitten im Rund eine bärtige, männliche Figur, durch Inschrift als Kaiser Theodosius bezeichnet; links davon eine knieende Frauengestalt. Das schöne Stück aus Candids Werkstatt verdiente es sehr wohl, noch rechtzeitig vor dem allmählichen Verderben gerettet zu werden.

[3]) Auf der Rückseite des Blattes noch einmal die linke Hand mit der Wage, in derselben Stellung, wie sie die Ausführung zeigt; ausserdem dieselbe Hand, auf einen Stab gestützt, die rechte Hand mit verschiedenem Gerät, der Zirkel und mehrere Einzelstudien zur Wage besonders gezeichnet. Die Zeichnungen No. 29898, 29899, 29900, mit den Malereien der Trierzimmer annähernd gleichzeitig und verwandt, sind nur Kopien nach Candid.



[illegible] MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ [illegible]

Der zeitlich zunächst den [illegible] entstandene Teil der maximilianischen Residenz ist der [illegible] Flügel des [illegible] mit den Steinzimmern und dem Wappengang.

Die Steinzimmer[1], die in älteren Beschreibungen die kaiserlichen Zimmer genannt werden, führen ihren heutigen Namen von den aus Stuckmarmor hergestellten Verkleidungen der Thüren, Fenster und Kamine. Ihre Anlage und ihre unbewegliche Ausstattung ist noch die ursprüngliche, aus der Zeit Maximilians I. Die Erbauung der Steinzimmer fällt in die Jahre 1611 und 1612, die Vollendung der inneren Ausstattung in die Zeit bis 1617.

Bei dem Brand vom 9. und 10. April 1674[2] brannten die Zimmer, die über den Steinzimmern lagen, ganz aus und die Hitze beschädigte die Stuckfriese und Decken der Steinzimmer mehr oder weniger, brachte aber die Balkenlage nicht zum Einsturz, sodass eine Erneuerung der Holzkonstruktion beim Wiederaufbau nicht nötig war, der 1674 schon wieder unter Dach kam. Manches, wie die Stuckdecke im vierten Zimmer, muss so gut wie unbeschädigt geblieben sein. Im Jahre 1693, nach 19 Jahren, konnten alle Decken unter Beibehaltung ihrer alten Einteilung restauriert werden. Durch den Brand sind freilich manche

[1] [illegible] Bayerns S. 11[illegible] Kalm[illegible] S. 28 [illegible]
[2] Schmid-Aufleger, Führer durch die k. Residenz zu München, S. 20; Haeutle, Die Residenz zu München, S. 68.

der alten Bilder doch so zerstört worden, dass bei [illegible] eine Übermalung, bei den meisten eine Neuherstellung notwendig war[1]. Da also wenig Gemälde mehr den alten Charakter zeigen, kann ich mich bei der Beschreibung der Zimmer kurz fassen.

Im ersten Zimmer stellen die fünf in die Holzdecke eingelassenen Hauptbilder dar: Die Macht der katholischen Kirche in den vier Weltteilen. Im zweiten (Audienz-) Zimmer neun Deckengemälde, die den Kampf der katholischen Kirche gegen die Ungläubigen zum Gegenstand haben; sie sind nach Haeutle[2] von J. A. Gumpp gemalt. Im dritten Zimmer (das jetzt Sr. Kgl. Hoheit dem Prinz-Regenten als Arbeitszimmer dient) an der Kaminnische wiederum die Jahreszahl 1612. Die einfache hölzerne Felderdecke im System wie die beiden vorhergehenden. Neun Ölgemälde in flachen Rahmen sind in [illegible] eingelassen. In den vier Ecken in runden Feldern gemalte Balustraden mit Einblick auf den freien Himmel. Die übrigen fünf Bilder beziehen sich auf die Ewigkeit.

Zweites Zi[illegible]

Das vierte Zimmer dient heute Sr. Kgl. Hoheit dem Prinz-Regenten als Schlafzimmer. In der Nische der Westwand ein grauer Marmorkamin, der an den Konsolen, dem Architrav und dem Aufsatz weisse Marmorreliefs zeigt. Im Aufsatz, zwischen den Pilastern, Mars und Venus; darüber ein Aufbau mit Segmentgiebeln. Die Buchstaben M. und A. weisen die Arbeit, ein hervorragend schönes, oberitalienisches Stück, in die Zeit Albrechts V. und seiner Gemahlin Maria Anna.

Viertes Zi[illegible]

Die Decke steigt nach der Mitte etwas an und ist, soweit nicht Malereien an ihr angebracht sind, mit Pflanzenornamenten und Hermen in Stuck mit teilweiser Vergoldung bedeckt. Die Gemälde, Tempera auf Kalkgrund, stellen dar: In der Mitte der Decke das Jahr, in den vier Ecken die vier Jahreszeiten, die durch acht Bilder in der Hohlkehle zu einer Darstellung der zwölf Monate ergänzt werden. Die ursprüngliche Malerei hat sich am »Frühling« (Abb. 79) und am »Herbst« erhalten, sowie am Mittelbilde, wenn auch mit einigen Ausbesserungen. »Sommer« und »Winter«, auf Leinwand in Ölfarben, Ende des 17. Jahrhunderts nach den noch vorhandenen beschädigten Originalen gemalt und eingesetzt. In zwei Feldern das bayerische Wappen, mit dem nachträglich aufgemalten Reichsapfel im Herzschilde. Das Wappen rechts ist noch die ursprüngliche Temperamalerei. Das Wappen links ist in Öl auf Leinwand gemalt und über das frühere Temperabild gesetzt, von dem sich noch Teile erhalten haben. Von den Bildern in der Hohlkehle nur das rechte an der Fensterwand noch Renaissancemalerei. Alle anderen in Öl auf Leinwand neu eingesetzt. Die Gesamtstimmung des fünften Zimmers, früher Audienzsaal, jetzt Speisezimmer, steht mit den vorhergehenden Zimmern im Einklang. Im Aufsatz der Kaminnische die Jahreszahl 1617. Die Holzdecke hat denselben Charakter wie die Decken der drei ersten Zimmer; 1693 wurde sie restauriert.

Fünftes Zi[illegible]

Die Deckengemälde stellen den Menschen als Beherrscher der Erde, sowie Bacchus und Ceres dar. Um diese Hauptdarstellung im Mittelbilde ringsum

[1] Die Stucks wurden [illegible] also vor dem Brande geschaffen hervorg[illegible]. Vergl. [illegible] S. 23 [illegible]

[2] Haeutle, Residenz zu München, S. 74.

zehn kleinere Felder mit verschiedenen Tieren. In den vier Zwickeln neben dem Mittelbilde Putten. Die Gesamtwirkung der Decke ist angenehm, wenn auch die Renovierungsarbeiten des ausgehenden 17. Jahrhunderts sich im Gesamteindruck der Decke besonders störend bemerkbar machen, indem das viel hellere Mittelbild und die Putten mit den sehr dunkeln Tierbildern nicht mehr zusammenstimmen. Die Ausstattung des grossen sechsten, des Wind- und Elemente-Zimmers, ist der Ausstattung des Speisezimmers sehr ähnlich. Das Zimmer wird auch Wohnzimmer genannt. Über dem Kamin die Jahreszahl 1617. Die einfache hölzerne Felderdecke, von gleichem Charakter wie die Decken in den anderen Zimmern, zeigt in ihren Füllungen Allegorien auf die Elemente und die Winde.

Alle Bilder, abgesehen von den Darstellungen des Jahres im vierten Zimmer, sind mit Ölfarben auf Leinwand gemalt, die bei einer grösseren Anzahl von Gemälden mit Bolus grundiert ist. Schon aus diesem rein äusserlichen Umstande kann geschlossen werden, dass die betreffenden Bilder am Schlusse des XVII. Jahrhunderts ganz neu gemalt wurden. Im vierten Zimmer, dem einzigen, in dem sich originale Malereien aus der Zeit der Erbauung erhalten haben, kann man erkennen, dass die Bilder nur in einem Schulzusammenhange mit Candid stehen. Es sind im übrigen Arbeiten von untergeordneter Bedeutung. Die Gemälde in den beiden ersten Zimmern haben noch am meisten Candid'sche Art in der Zeichnung bewahrt; die Bilder im dritten, fünften und sechsten Zimmer dagegen zeigen in Farbe und Zeichnung den Stil des ausgehenden XVII. Jahrhunderts, so dass sie für unsere Arbeit im wesentlichen nur noch ihrer Sujets halber in Betracht kommen. Die übrige Raumausstattung der Steinzimmer, die Portale, Kamine und Stuckierungen, die noch aus der Erbauungszeit herrühren, stehen mit Candid in keinerlei Zusammenhang.

An der Westseite des Steinzimmers zieht der sogenannte Wappengang hin[1]. Er hat seinen jetzigen Namen von den unerfreulichen und wenig geschmackvollen Wappen bayerischer Städte, die im Jahre 1840 an seinen Wänden angemalt wurden. Der Gang ist mit einer Tonne überwölbt, in die von beiden Seiten je 18 Stichkappen einschneiden. Die Ausstattung des Gewölbes mit Stuck und Malerei fällt in das Jahr 1614. Ursprünglich befanden sich an der Stelle der heutigen Stuckarbeiten teilweise Grottesken von den Malern Ferdinand Gottbewahr, Hans Oberhofer und August Vogel[2], die aber auf Befehl des Herzogs wieder entfernt werden mussten.



[illegible]

Die jetzigen Stuckaturen wurden von Michele Castelli ausgeführt. Breite Konsolen, mit Tierköpfen und Fischen ausgestattet, nehmen auf beiden Seiten das Gewölbe auf. Die Ränder der Stichkappen sind mit Lorbeerstäben besetzt, die oben in Akanthusblatthüllen endigen. Zwischen den Spitzen der Stichkappen in rechteckigen, nach der Längsachse des Gewölbes gerichteten Feldern mit ausgerundeten Ecken Kinderfiguren in Stuckrelief. Zwischen diesen, gleichfalls in der Längsrichtung, ovale und eckige, oben und unten halbkreisförmig ausgeweitete Rahmen mit 17 allegorischen Gemälden, die Bayern, seine wichtigsten Städte und Flüsse und die Beschäftigung und Eigenschaften seiner Bewohner darstellen. In den Stichkappen 36 Medaillons mit Bildnissen bayerischer Herrscher, die als farbige Büsten gemalt sind; ihre Reihe beginnt mit den fränkischen Hausmaiern. Zu beiden Seiten jedes Medaillons je ein kleines dreieckiges Feld mit einfacher, ornamentaler Malerei. Die ganze Gewölbefläche ausserhalb dieser Rahmen ist mit Maskarons und Akanthusranken in schönem und kräftigem Stuckrelief verziert.

Im folgenden die Beschreibung der Allegorien in der Reihenfolge von Nord nach Süd[3]:

[1] Kunstdenkmale Bayerns S. 1144, [illegible] S. 37—47.

[2] Haeutle, Geschichte der k. Residenz zu München S. 56 57. Ansicht der Gewölbedekoration bei Seidel Abteilung II, Blatt 2, [illegible] München.

[3] Kalmbach [illegible] 1667, S. 37—47.



MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ.
WAPPENGANG. DECKENGEMÄLDE
NACH CANDIDS SKIZZE VON H. [illegible]
AUSGEFÜHRT

1. RELIGIO. Eine weibliche Figur, den Blick zum Himmel gerichtet, ein Weihrauchfass in der Linken. Ein Tisch mit Messkännchen zur Rechten der Gestalt.

2. MILITIA. Weibliche Figur, gerüstet, von Trophäen umgeben.

3. PISCATUS. Weibliche Figur mit Netz, Angel und Fischen. Rechts ein Fischlägel.

4. SALINAE. Weibliche Figur, die auf den Knieen ein hölzernes Salzgefass hält. Links zwei andere und eine »Salzscheibe«.

5. ISAR. Ein alter bärtiger Flussgott, ebenso

6. OENUS, der Inn.

7. STRAUBINGA. Ein Bauer, der das Wappen von Straubing hält, einen silbernen Pflug in rotem Felde.

8. LANDISHUTA. Ein gerüsteter Ritter, mit dem Wappen der Stadt, drei blaue Helme in Silber.

9. BAVARIA. Weibliche Allegorie; den rechten Arm um eine Korngarbe gelegt. Links ein Löwe, rechts ein Hirsch. Zu Füssen der Figur eine »Salzscheibe«.

10. MONACHIUM. Geflügelte, weibliche Figur mit dem Stadtwappen (s. Abb. 80).

11. BURGHUSYUM. Weibliche Figur, in der Rechten ein blosses Schwert, in der Linken das Stadtwappen, ein silbernes Thor mit Türmen in blauem Felde.

12. DANUBIUS, ein alter Flussgott. In der Linken eine Binse. Dabei Fische.

13. LYCUS, der Lech, ein alter Flussgott. In der Linken ein Ruder.

14. ACADEMIA. Weibliche Figur. In der Rechten ein Buch und mehrere zu ihren Füssen. Im Hintergrunde Ingolstadt.

15. VENATIO. Weibliche Gestalt. In der Rechten ein Jagdhorn. Dabei drei Hunde (Abb. 81).

16. NOBILITAS. Weibliche Allegorie. In der Rechten einen Stab, in der Linken eine Viktoria.

17. CONCORDIA. In der Rechten einen aufgeplatzten Granatapfel, mit dem linken Arm ein Bündel Lanzen umfassend. Weibliche Figur.

Die genannten Städte sind die Hauptorte der vier altbayerischen Rentämter.

Unterhalb der gemalten Büsten der bayerischen Herrscher befinden sich jeweils in einer besonderen Kartouche erklärende Inschriften, die ich im Anhang wiedergebe.



MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT
ENTWURF CANDIDS ZUR [illegible] IM WAPPENGANGE

Alle Bilder sind mit Temperafarben auf Kalkgrund ausgeführt. Der Erhaltungszustand der Gemälde ist heute sehr schlecht, da in früherer Zeit wenigstens zwei Restaurierungen stattfanden, die stellenweise Übermalungen gleichkamen. In neuester Zeit sind die Bilder sachkundig wieder hergestellt worden[1]. Die

[1] Es war mir eine ganz eingehende Untersuchung der Malereien dadurch möglich, dass zur Restaurierung der Gemälde Gerüste aufgeschlagen waren. Herrn Kunstmaler Kohl, der in den letzten Jahren die Malereien hier im Wappengange, wie in den Steinzimmern und in der Steiningertreppe restaurierte, sage ich für seine freundliche Unterstützung bei meinen technischen Untersuchungen meinen besten Dank.



MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT
ENTWURF CANDIDS ZU [illegible] IM WAPPENGANGE

Bilder im südlichen Teile des Ganges sind im allgemeinen besser gemalt und auch besser erhalten[1]) als die im nördlichen Teile. Von den ausführenden Malern ist H. Käpler[2]) bekannt, der die Concordia, Nobilitas, Venatio, Academia, ferner Bayern, München, Landshut, Straubing, Inn und Isar geliefert hat, jedes Stück zum Preise von 15 fl.

Ausführende Künstler

[1]) Bei der Erhaltung haben hier auch äussere Einflüsse mitgewirkt.

[2]) Haeutle, Geschichte der Residenz, S. 57. Die ausserdem hier genannten, von Christian Steinmüller ausgeführten Bilder befinden sich nicht im Wappengange, sondern im zweiten Steinzimmer (Audienzzimmer). Vergl. Pallavicino 1667, S. 30.

Alle Bilder gehen auf Entwürfe Candids zurück, von denen sich einige im Münchener Kupferstichkabinett erhalten haben. Sie sind, wie die Zeichnung zu den Trierzimmern, mit der Feder auf gelb getöntes Papier gezeichnet und weiss gehöht. Zu zwei Bildern hat sich der erste und der zweite Entwurf erhalten. Die Ausführung hat dann diese durchweg sehr geschickten und flotten Skizzen unverhältnismässig verschlechtert und oft ganz entstellt, so dass der



4 MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT
ENTWURF CANDIDS ZU MONACHIA MIT WAPPEN

Candid'sche Charakter verwischt ist. Was die Zeichnungen an Originalität und künstlerischem Können zeigen, ist bei der Ausführung verloren gegangen, die — von den Übermalungen ganz abgesehen — immer sehr mittelmässig gewesen sein muss. Die Idee, gemalte Büsten an einem Gewölbe anzubringen, ist entschieden nicht glücklich; alle Bilder, auch die im Scheitel des Gewölbes, stehen hart und unvermittelt farbig in dem weissen Stuck. Der Gesamtwirkung des Ganges kommt die heutige Ausstattung der Wände nicht zu Hilfe.



SCHLEISSHEIM, K. GALLERIE FALKENLUST
VON [illegible]

Von Entwürfen haben sich folgende im Münchener Kupferstichkabinett erhalten:

Religio: Handz. No. 7000. Auf der Zeichnung der Kopf nicht ausgeführt und das Weihrauchfass weggelassen, erster Entwurf.



Straubinga: Handz. No. 7104. Im Bild ist der Hut geändert, der [illegible] offenbar spätere Zuthat; zweiter Entwurf (Abb. 82).

Landishuta: Handz. No. 7102; erster Entwurf.

Isar: Handz. No. 7103. Die Vase auf dem Gemälde geändert und mehr verziert; zweiter Entwurf.

Salinae: Handz. No. 7090, erster Entwurf und 7101, zweiter Entwurf. Abb. 83.

Bavaria: Handz. No. 7095. Im Bilde Hände und Hirsch geändert; erster Entwurf.

Monachium: Handz. No. 7096; erster Entwurf. Abb. 84.

Militia: Handz. No. 7098. Das Beiwerk fehlt auf der Zeichnung; erster Entwurf.

Oenus: Handz. No. 7097; erster Entwurf.

Nobilitas: Handz. No. 7089, erster Entwurf und 7093, zweiter Entwurf. Der zweite zum Gemälde benützt.

Academia: Handz. No. 7092. Beiwerk auf der Zeichnung teilweise weggelassen; zweiter Entwurf.

Die Handzeichnung No. 7091, Flussgöttin, die Rechte auf eine Urne gelegt, die Linke erhoben, ist im Wappengang nicht nachweisbar. Das Fehlen der Attribute gestattet auch keine nähere Benennung; zweiter Entwurf.

Verwandte Bilder in der Schleissheimer Galerie

Nahe verwandt mit den Gewölbemalereien des Wappenganges und mit diesen annähernd gleichzeitig sind vier ebenfalls für den Hof gemalte Bilder; zunächst drei Allegorien: Piscatus, Aucupium (Abb. 85) und Venatio (Abb. 86), jetzt in der Galerie zu Schleissheim. Alle drei sind grösstenteils eigenhändige, vortreffliche Arbeiten Candids[1], die mit ihrer leichten Untersicht wahrscheinlich als Deckenbilder oder als Wandschmuck in einiger Höhe dienen sollten. Auch wenn keine Skizzen Candids zu den Gewölbemalereien des Wappenganges erhalten wären, so ginge schon aus diesen Schleissheimer Bildern mit Sicherheit hervor, dass auch die Gemälde im Wappengange von Candid entworfen sein müssen. Besonders nahe ist die Verwandtschaft des Schleissheimer Bildes „Piscatus“ mit den Flussgöttern im Wappengange, sowie der beiden Allegorien „Venatio“ untereinander.

[illegible]

Das vierte Bild, heute im Besitze von L. Bassermann-Jordan in Deidesheim, zeigt einen jungen Mann in ritterlicher Tracht, der in betender Stellung am Ufer eines weiten Wassers kniet. Im Hintergrunde dieselbe Gestalt, im Abschied oder in der Begrüssung einen älteren Mann umarmend, der durch die Pinsel in seiner Rechten als Maler gekennzeichnet ist. Unten in gespaltenem Schilde die Wappen von Bayern und Lothringen. Die Umschrift des Schildes nennt Elisabeth Herzogin in Bayern, geborene Herzogin von Lothringen; darunter die Jahreszahl 1620. Das Bild ist eine Schülerarbeit aus Candids Werkstatt. Eine Erklärung der Darstellung scheint früher unter dem Bilde angebracht gewesen zu sein und kann heute noch nicht mit Sicherheit gegeben werden.

Steiningertreppe

Am Nordende des Wappenganges mündet die aus dem Erdgeschoss heraufführende sogenannte Steiningertreppe ein[2]. Das Gewölbe des ersten Podestes zeigt in kreuzförmigen Stuckrahmen Grotteskenmalereien. Der aufsteigende Treppenlauf[3] hat ein mit Stuckrelief dekoriertes Tonnengewölbe. In der Mitte in sechseckigem Felde eine gemalte, weibliche Figur (Abb. 87).

[1] Entgegen Rée, S. 143.

[2] Kunstdenkmale Bayerns S. 1130, Taf. 178.

[3] Abb. bei Seidel, I. Abteil. Blatt 1, Böttger, Residenz.



MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ



unter ausgespannten Tüchern, in jeder Hand ein Feuerbecken an grottesk behandelten Schnuren. Das Bild ist noch sehr gut erhalten[1]. In den vier Eckfeldern Grottesken.

Über dem oberen Podest ein reich mit Stuckreliefs verziertes Kreuzgewölbe[2]; die Gratlinien werden durch geflügelte Hermen gebildet. Im runden Mittelbilde Janus auf Wolken, in der Rechten ein Scepter, in der Linken einen Schlüssel. In der Mitte jedes Gewölbezwickels ein Feld mit Grottesken.

Technik der [illegible]

Meister.

Die Bilder sind alle mit Temperafarben auf Kalkgrund gemalt und zeigen Schulzusammenhang mit Candids Werkstatt. Der »Janus«, ganz übermalt, könnte auf einen Entwurf Candids zurückgehen und ist von demselben Maler ausgeführt, der die Gewölbebilder im nördlichen Teile des Wappenganges hergestellt hat. In der Steiningertreppe rührt die weibliche Figur von einer anderen, geschickteren Hand her, wie die Grottesken; es ist derselbe Meister, der die Bilder im südlichen Teil des Wappenganges ausgeführt hat. Im obersten Podeste haben die Grottesken, in denen Meerkatzen neben rein Ornamentalem verwandt sind, wieder einen etwas anderen Charakter und gehen mit den gleichartigen Arbeiten im alten Schlosse Schleissheim zusammen, die später zu besprechen sein werden.

[illegible]

Die Farbenwirkung der Malereien im aufsteigenden Teile der Steiningertreppe ist viel leichter und luftiger als die im Wappengang und vereinigt die Gemälde mit dem umgebenden Stuck zu einer harmonischeren und geschlosseneren Gewölbedekoration.

[1] Erst in neuester Zeit restauriert.

[2] Abb. bei Seidel, I. Abteil. Blatt 2; Böttger, Residenz.



MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ — HALLE »ZU DEN VIER SCHAFTEN« GEWÖLBEMALEREIEN

An der Nordseite des Kaiserhofes befindet sich die Einfahrtshalle[1] zur Kaisertreppe, »zu den vier Schaften« genannt, deren Erbauung in die Jahre 1614—1616 fällt. Vier toskanische Säulen aus rotem Marmor auf kräftigen Plinthen sind unter sich und mit den Wänden durch gedrückte Gurtbogen verbunden, so dass der ganze Raum in neun Felder geteilt wird, die durch Kreuzgewölbe überwölbt sind. Die Gurtbogen sind stuckiert und zeigen kleine Füllungen mit Maskarons und Figuren — Faune und Hermen. Die Stuckarbeiten sind von Mathias Piechl und Caspar Marolt ausgeführt.

Die Dekoration der Gewölbe (Abb. 88) ist der Malerei überlassen. Im Mittelfelde eine perspektivische Architektur, von Elias Greither ausgeführt. In den übrigen Feldern Grottesken. Die Malereien sind von Hans Thunauer, H. Oberhofer, Hans Stroia und Johann B. Geyer ausgeführt[2].

Die Malereien sind im allgemeinen in Tempera ausgeführt, nur einiges, besonders an der mittleren Architekturansicht, ist mit Fresko in leichten Tönen untermalt. Alles stark restauriert.

Aus der Halle »zu den vier Schaften« bildet ein reich und schwer stuckierter

[1]) Kunstdenkmale Bayerns, S. 1145, Taf. 170.

[2]) Haeutle, Geschichte der Residenz, S. 57 (Thunauer = Donauer). Hiebei ist nicht ausgeschieden, welcher von den genannten Meistern die figürlichen oder ornamentalen Dekorationen gemalt hat.



MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ [illegible]



Bogen den Zugang zur sogenannten Kaisertreppe[1], deren [illegible] un-gefähr die gleiche wie bei der Einfahrtshalle ist und deren Vollendung wie bei dieser in das Jahr 1616 fällt. Die 4 m breite Treppe führt mit einmaliger Brechung in das erste Stockwerk, wo sie in eine zweiflügelige Halle (Abb. 89) mündet. Die Treppenläufe sind mit ansteigenden Tonnen, die Podeste mit Kreuz-gewölben überdeckt. Bei der Dekoration der Gewölbe sind Malerei und Plastik in gleicher Weise beteiligt und eng miteinander verbunden. Die Kreuzgewölbe an den beiden Enden des unteren Treppenlaufes haben auf den Gratlinien stuckierte Stäbe, die sich nach der Mitte des Feldes ornamental ausweiten und ein Medaillon mit Stuckrosette umgeben. Die Gewölbekappen sind ausgemalt: Kartouchen mit mythologischen Figuren, von Ornamenten umgeben. In der ansteigenden Tonne ein Mittelbild, Apotheose des Herkules. Vom Rahmen dieses Bildes aus gehen ornamentale Teilungen aus Stuck dem Scheitel des Gewölbes entlang und durch dessen Mitte, so dass vier Felder entstehen, die mit Grottesken be-deckt sind. Die Gurten der oberen Halle zeigen stuckierte Maskarons und Hermen in kleinen Feldern. An zwei Längsgurten fehlt die Stuckierung. Zwischen den vier Doppelgurten Streifen mit gemalten Grottesken. An den Kreuzgewölben sind die Grate in den einzelnen Feldern abwechselnd jeweils mit Lorbeerstäben oder mit weiblichen Hermen geschmückt. Beide entwickeln sich zu der ornamentalen Umrahmung des viereckigen oder achteckigen Mittel-feldes. In diesen das Wappen von Bayern und von Lothringen, das vereinigte Monogramm Maximilians und Elisabeths und die Jahreszahl 1616. In den übrigen gemalte Balustraden, über die Männer (Abb. 90) hereinsehen, musizieren, trinken, oder nach fliegenden Vögeln schiessen. Dass hier Porträtköpfe ange-bracht sind, ist deutlich zu erkennen. Die obere ansteigende Tonne (Abb. 91) ähnlich wie die untere behandelt. Im Mittelbilde der Sturz des Ikarus. Auch das oberste Kreuzgewölbe denen in der unteren Treppenhalle ähnlich. Nur im Mittelfelde hier eine gemalte Balustrade, über der die Sonne steht. Alle Ge-wölbekappen sind ausgemalt: in jeder einzelnen eine Kartouche, von Grottesken umgeben. In den Kartouchen mythologische oder genrehafte Darstellungen; diese meist auf Fischfang, Jagd, Geflügelzucht und Viehzucht bezüglich.

Charakter der Grottesken.

Die Grottesken sind durchweg flott gezeichnet, gut in den Raum kompo-niert, den sie möglichst zu decken bestrebt sind, und setzen sich in der Haupt-sache aus figürlichen Elementen zusammen, oder es treten diese wenigstens entschieden in den Vordergrund. Neben ihnen ist dann noch der ganze Apparat der Grotteskenmalerei verwandt, so dass der architektonische Aufbau, die Kandelaber, Vasen, Baldachine, die Fruchtbündel und Kränze ebenso vor-kommen, wie Vögel und allerhand Fabeltiere neben rein Ornamentalem.

Meister.

Die Malereien der Kaisertreppe sind im wesentlichen von Deutschen aus-geführt. Italiener sind, im Gegensatz zu früher, hier nur in der Minderzahl und nur als Gehilfen thätig. Die Grottesken sind voller, bunter, deutscher als im Antiquarium, stehen auch mit den rein italienischen Grottesken der Grotten-halle in gar keinem Zusammenhang. Dagegen gehen die ornamentalen Malereien

[1] Abb. bei Bezold [illegible] S. 57.



MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ — KAISERTREPPE
[illegible]

mit jenen in der Halle zu den vier Schalten und in der Steiningertreppe zusammen. Zwischen den figürlichen Malereien der Kaisertreppe, des Wappenganges und der Steiningertreppe besteht die engste Verwandtschaft. So stammen die Apotheose des Herkules im untersten Laufe der Kaisertreppe, die weibliche, allegorische Figur der Steiningertreppe und die Gewölbebilder im südlichen Teil des Wappenganges in der Ausführung von einer Hand; der Ikarus der Kaisertreppe dagegen vom selben Meister, der den Janus der Steiningertreppe und die Bilder im nördlichen Teil des Wappenganges ausgeführt hat.

Nur im Figürlichen ist Candids Schule zu erkennen, er selbst ist an den Arbeiten nicht beteiligt.

Technik der Malereien

Die Technik durchweg Tempera auf Kalkgrund; der Erhaltungszustand der Malereien im allgemeinen nicht schlecht, wenn auch alles aufgelichtet ist. Die Malereien im obersten Treppenlaufe sind am besten erhalten.



51. MÜNCHEN, KGL. RESIDENZ [illegible]

Die noch vorhandenen Zeichnungen, die sich auf die Gemälde der Kaisertreppe beziehen, sind ohne Bedeutung, da sie nach den fertigen Arbeiten hergestellt, also keine Entwürfe sind. So die Nummern [illegible], [illegible] und [illegible] im Münchener Kupferstichkabinett, die nach Arbeiten im zweiten Stocke, Nr. 29886



und 29887, die nach Arbeiten im ersten Stocke der Kaisertreppe gezeichnet sind. Nr. 29885 ist eine ganz italienische Arbeit, die mit unseren Malereien nicht zusammenhängt. Mit Candid haben alle diese Blätter nichts gemeinsam.

In der Westwand des oberen Podestes der Kaisertreppe befinden sich drei Thürumrahmungen aus rotem Marmor. Im Aufsatz der mittleren, grössten Thür die Inschrift:

Maximilianus D. G. Com. Pal. Rhi. Utr. Bav. Dux S. R. J. Archidapifer et Elector

Diese und die beiden kleineren Thüren daneben bildeten ehemals den Zugang zum sogenannten Kaisersaal¹, der nach Schilderungen aller Zeitgenossen und Augenzeugen ein wahres Wunder der Kunst gewesen sein muss, so dass seine Zerstörung nicht genug zu bedauern ist. Im Jahre 1799 verlegte Kurfürst Maximilian IV. Josef seine Wohnung in diesen Teil der Residenz und liess diesen Saal, sowie den anstossenden »Vierschimmelsaal« durch Einziehen eines Bodens zu Wohnräumen umgestalten¹).

Bei einem Versuch, die Innenausstattung des Kaisersaales zu beschreiben, bin ich daher ausschliesslich auf die alten Mitteilungen, namentlich bei Kalmbach²) angewiesen, die in ihrer üblichen schwülstigen Schreibweise gerade das Wesentliche der Dekorationsart nicht mit Sicherheit erkennen lassen, aber doch wenigstens manche interessante Einzelheiten geben.

Der Saal war mehr als doppelt so lang wie breit; bei Kalmbach als Masse 118 und 52 Schuh.

An der Schmalseite, dem Eingang gegenüber, ein prächtiger Kamin mit einer Bekrönung von plastischem, figürlichem Schmuck, VIRTUS, in der Rechten eine Lanze, in der Linken einen Palmzweig; ihr zu Füssen ein Löwe, Adler, Lamm, Eber und Bär. Als Material nennt Kalmbach Porphyr.

In jeder Längswand befanden sich fünf Fenster, nach den Stichen zu schliessen ungefähr ebensogross, wie die Fenster in den Steinzimmern oder den Trierzimmern. Sie werden bezeichnet als mit »Säulen, Figuren und Laubwerk gar herrlich gezieret«³).

An jeder Längswand befanden sich acht Gemälde von der Hand des weltberühmten Vicentini⁴), und zwar an der einen Wand Darstellungen aus dem alten Testament, an der andern Wand Parallelen dazu aus der Geschichte des klassischen Altertums. Von biblischen Bildern waren an der einen Wand, der Reihe nach vom Eingang aus gerechnet, angebracht:

1. Esther vor Ahasverus.
2. Judas Maccabäus tötet den Apollonius.
3. Susanna und die beiden Alten.
4. David tötet den Goliath.
5. Judith und Holofernes.
6. Simson und Delila.
7. Jahel durchnagelt das Haupt des Sisara.
8. Moses verkündet die zehn Gebote.

¹) Hubner Lorenz, Beschreibung der kurbayerischen Haupt- und [illegible] I. Abt. Topographie. I. Bd., S. 154.

Rée 183 ff., wo auch eine Stelle bei Rittershausen citiert ist.

²) A. a. O., S. 13 ff.

Haeutle, Residenz zu München, S. 58.

Pistorini, Baldassare; Descrittione compendiosa del Palagio Sede de'Serenissimi Di Baviera . . . Monaco 1644. Handschr. cod. ital. 409 der Hof- und Staatsbibliothek zu Munchen, S. 18. Näheres über Pistorini bei Haeutle, S. 65.

Pallavicino 1667, S. 10—20.

³) Die Stuckaturen daran von M. Castelli. Haeutle, S. 58.

⁴) Andrea de Michelis Vicentino. Haeutle, S. 58. Nagler XX, 204 ff.

Einige von diesen Bildern werden noch in einem Verzeichnisse von 1804 genannt. Rée, S. 185.

An der anderen Wand in derselben Reihenfolge folgende Bilder, so zwar, dass jeweils die parallelen Darstellungen einander gegenüber zu stehen kamen:

1. Veturia hat sich vor ihrem Sohne Coriolanus niedergeworfen und erinnert ihn an die Pflichten gegen seine Mutter und sein Vaterland.
2. Horatius Cocles.
3. Lucretia.
4. Lucius Valerius Corvinus tötet mit Hilfe eines Raben den Gallier.



MÜNCHEN, LUITPOLD-GYMNASIUM.
DECKENGEMÄLDE AUS DEM EHEM. KAISERSAAL DER JESUITEN
NACH SKIZZEN CANDIDS.

5. Tomyris taucht das Haupt des Cyrus in Blut.
6. Herkules.
7. Penthesilea.
8. Lykurgus.

Eingehauene Inschriften erklärten die einzelnen Bilder, über deren Umrahmung und Umgebung so wenig wie über ihre Malweise bekannt ist.[1]

[1] Die Bilder waren auf Leinwand, wohl mit Ölfarbe gemalt. Lee, S. 184.

Wie Kalmbach[1] schreibt, schimmerte die Decke über alle massen reich mit Gold und künstlichen Gemählen. Wir dürften uns wohl eine Holzdecke darunter vorstellen, da Kalmbach beim Vierschimmel [illegible] Vorhandensein von Stuckarbeiten ausdrücklich erwähnt.[2]

Über die eingelassenen Gemälde sind wir genauer unterrichtet. In der Mitte des ganzen Saales ein Ovalbild (Abb. [illegible]) mit einer Allegorie auf den Ruhm, oder die [illegible] Ehr', wie Kalmbach sich ausdrückt. Dabei die Inschriften: GLORIA [illegible]



64. MÜNCHEN, LUITPOLDGYMNASIUM.
DECKENGEMÄLDE AUS DEM EHEMAL. KAISERSAAL DER RESIDENZ.
NACH PETER CANDID.

HONORIS LUDUM [illegible] LAUDIS [illegible] AMBITIO [illegible] MAGNANIMITAS. Das Gemälde (No. [illegible] des Inventars der k. Gemäldegalerie in München) bildet jetzt den Deckenschmuck der Aula des Luitpoldgymnasiums.

[1] A. a. O. S. 23.

[2] Auch nach den dafür angegebenen Summen [illegible] ge- wesen sein. Haeutle, S. 58.

Dem Eingange zunächst in grossem Achteck eine Allegorie auf die Weisheit (Abb. 93). Sie ist umgeben von den sieben freien Künsten, die sie unterweist: GRAMMATICA, RHETORICA, DIALECTICA, ASTROLOGIA, GEOMETRIA, ARITHMETICA, MUSICA. Wissenschaft und Klugheit zu ihren Füssen. Dabei die Inschrift:

NATURA NOVERCA, SAPIENTIA MATER EST,
ILLA NOS ANIMANTES, ISTA HOMINES FACIT.

Das Bild (Nr. 1029 des Inventars der k. Gemäldegalerien) befindet sich jetzt im süd-westlichen Treppenhause des Luitpoldgymnasiums. Mit der Weisheit korrespondierend war über dem anderen Ende des Saales eine Allegorie auf die Herrschaft, die »MONARCHIA« (Abb. 94), angebracht. Die vier Weltreiche: Assyrien, Persien, Griechenland und Rom sind auf diesem Bilde dargestellt. Dabei die Unterschrift:

QUID EST MONARCHIA, NISI TRIA SUSPIRIA,
OBTINENDI, RETINENDI, AMITTENDI.

Diese Allegorie (Inv. Nr. 1030) befindet sich im nord-östlichen Treppenhause des Luitpoldgymnasiums. Bei der Allegorie auf die Weisheit erwähnt Kalmbach »zwölf Genii, beiderseits abgeteilt, verschiedene Sinnbilder und Instrumente der sieben freien Künste vorstellend«[1].

Bei der Monarchia schreibt er: »Beiderseits erzeigen sich zwölf Engel, welche sieghafte Palmzweige, guldene Kronen, fliegende Fahnen, Pfeil und Bögen, nechst anderen Kriegsinstrumenten vorbehalten, die wahre Kennzeichen einer uneingeschränkten Herrschaft«[2]. Aus dem Schleissheimer Depôt kamen eine Anzahl Holztafeln, im ganzen 18 Stück, unter dem Sammelnamen »Peter Candid« ins germanische Museum nach Nürnberg; da sie sich für die relativ niederen Räume des germanischen Museums als zu gross erwiesen, wurden sie einstweilen im Depôt des Museums untergebracht.

Es sind acht viereckige Tafeln (ungefähr 1,55 m hoch und 1,43 m breit) mit folgenden Darstellungen:

1. Putto mit zwei Büchern.
2. Putto mit Schriftband.
3. Putto mit zwei Notenbüchern.
4. Putto mit Wage und Schriftrolle.
5. Putto mit Schild auf dem Rücken.
6. Putto mit vexillum »S. P. Q. R.« (Bild nur 1,44 m hoch).
7. Putto mit Rüstung im Arm.
8. Putto mit antiker Fackel.

Ausserdem acht Tafeln mit rundbogigen Ausweitungen an den Schmalseiten. Ganze Höhe 1,24 m, ganze Breite 3,25 m, die gerade Linie 1,94 m.

1. Zwei Putten halten ein Medaillon, worauf ein Pegasus abgebildet.

2. Zwei Putten, der linke mit einem Baumast, um den sich eine Schlange windet, der rechte mit einem Himmelsglobus.

3. Zwei Putten, der linke mit Lineal und Zirkel, der rechte mit einer Tafel, worauf das Alphabet.

[1]) So auch Pistorini S. 25.

[2]) Pistorini S. 28.

4. Fünf Putten, einer spielt die Handorgel, ein anderer bewegt den Balg, drei weitere [illegible] Etwas länger wie die andern Tafeln.

5. Zwei Putten mit Räder.

6. Zwei Putten mit Merkursstab und Horn.

7. Zwei Putten mit Köcher, Pfeil und Bogen.

8. Vier Putten tragen einen Sturmbock.

Ausserdem zwei Tafeln mit rundbogig geschlossenen Schmalseiten. Länge circa 1,95 m. Auf der einen Tafel in der Mitte eine Säule mit Figurenfries in Spiralform, rechts ein Triumphbogen, links ein Rundtempel mit Kuppeldach. Auf der andern eine Leichenverbrennung, zwei Pyramiden, ein Obelisk und zwei Grabdenkmale.

Von diesen Bildern mit Putten glaube ich mit Sicherheit die Nummern 1—4 beider Serien als die Genien in der Umgebung der »Weisheit«, die übrigen vier der »Herrschaft« bezeichnen zu können.

Alle erwähnten Bilder gehen auf Entwürfe Candids zurück, von denen sich nichts erhalten zu haben scheint. Im Münchener Kupferstichkabinett (Nr. 32059) befindet sich nur die rohe Nachzeichnung einer Figur aus dem Mittelbilde des Saales. Die Gemälde gehören im Entwurf zu den am wenigsten gelungenen Arbeiten Candids und sind in der Ausführung fast durchweg flüchtig. Candids persönliche Mitarbeit ist höchstens an den drei grossen Tafeln zu bemerken, sonst ist alles von Schülern ausgeführt. Als solche werden Hans Oberhofer genannt, der fünf Bilder, und A. Vogel, der 14 Bilder lieferte, jedes Stück für 35 Gulden[1]). Am besten in der Zeichnung und am geschlossensten in der Komposition sind die »Weisheit« und die »Monarchien«; der herabfliegende Engel auf dem Bilde der Monarchien ist uns von dem Ursulabilde in der Michaelskirche her bekannt. Das Mittelbild des Saales stellt sich als eine Zusammenstellung älterer Skizzenbuchblätter dar und fällt in der Komposition ganz auseinander. Zu oberst die weibliche allegorische Figur erinnert stark an die Gewölbebilder im Antiquarium und scheint dort unter den Skizzen übrig geblieben zu sein. Die heute in Nürnberg verwahrten Tafeln sind schwach und flüchtig in der Ausführung. Man hat bei den Deckenbildern des Kaisersaales das Gefühl, als sei es mehr auf eine prächtige Gesamtwirkung der reichen Decke abgesehen gewesen, als auf eine liebevolle Durchbildung der einzelnen Gemälde. Candid selbst hat sich, wie gesagt, der Malereien bei der Ausführung nur wenig angenommen, so dass die Bilder mit den ungemein sorgfältig gezeichneten und fast ganz eigenhändig ausgeführten Gemälden der Trierzimmer nicht verglichen werden können.

Gesamt-Wirkung d. Gemälde.

Vierschimmel

Neben dem Kaisersaal befand sich ursprünglich der Vierschimmelsaal, der den Anschluss des Flügels an die Steinzimmer herstellte. Auch er fiel 1799 einem Umbau zum Opfer. Durch den Brand von 1674 wurde seine Decke wie die in den Steinzimmern so zerstört, dass die Gemälde renoviert, d. h. wohl ganz erneuert werden mussten, denn das jetzt in einem der Porzellansäle des bayerischen Nationalmuseums befindliche ehemalige Deckenbild des Saales, das Apollo mit den vier Sonnenrossen darstellt[2]), ist ganz im Stil des späten

[1]) Haeutle, Residenz, S. 58.

[2]) Moderne Kopie von Theod. Kiesel nach dem zerstörten Original. Saal 83 [illegible] Nationalmuseums.



MÜNCHEN, HOFGARTENHALLE
DECKENGEMÄLDE NACH [illegible]

17. Jahrhunderts von Andreas Wolf gemalt. Dagegen besitzt die graphische Sammlung des bayerischen Nationalmuseums eine in Sepia getuschte und mit Weiss gehöhte Skizze (Inv. Nr. 2407) mit dem Datum: 13. Novem. 1616, von der ich nach ihrem Charakter, der den übrigen gleichzeitigen dekorativen Gemälden in der Residenz so ähnlich ist, glauben möchte, dass sie die Komposition des ursprünglichen Deckenbildes im Vierschimmelsaal wiedergiebt.



MÜNCHEN, K[illegible] KUPFERSTICHKABINETT
[illegible] CANDID [illegible] WANDGEMÄLDEN
IM HOFGARTENTEMPEL

Im Zusammenhange mit der Ausstattung der Residenz haben wir noch ein Werk der dekorativen Malerei aus der Schule Candids zu besprechen. In der Mitte des sogenannten Hofgartens erhebt sich ein kleiner, zwölfeckiger Tempel[1], der nach Haeutle im Jahre 1615 durch den Hofbaumeister G. Schön errichtet wurde.

Der Grundriss des Tempels zeigt vier schmälere und acht breitere Seiten. In diesen offene Rundbogenarkaden, in den schmäleren kleine Blindthüren mit Rundfenstern darüber. Der Bau ist durch eine hochgewölbte Kuppel gedeckt. Darauf die schöne Bronzefigur der Bavaria, eine Arbeit, die zum besten gehört, was von bayerischen Renaissance-Meistern im Bronzeguss geleistet wurde. Das Innere des Tempels wird durch einfache Pilaster mit Eierstabgesims gegliedert, auf denen ein Fries mit Stuck-Festons und Widderschädeln ruht. Der Tempel hat im Innern eine flache Holzdecke, die entsprechend dem Grundriss in zwölf Felder geteilt ist. Plastischer Schmuck ist an der Decke nicht verwendet. In

[1] Kunstdenkmale Bayerns, S. 1176. [illegible]

der Mitte ist eine Balustrade mit herabhängenden Fruchtbündeln, genau von der Mitte des Baues aus gesehen, gemalt. Um dieses Feld geht ein leichter Lorbeerzweig. Um das Mittelbild legen sich strahlenförmig die zwölf schmalen Felder, nur durch Festons voneinander getrennt, die nach den Ecken des Baues ziehen. Die Hauptfläche der acht grösseren Felder wird durch graziöse, flott gezeichnete Figuren eingenommen. Um diese Figuren, sowie in den vier schmäleren Feldern, grotteskenartig stilisierte Blumenornamente; in den vier kleineren Feldern ausserdem die Buchstaben M. und E. Die Bilder sind mit Oelfarben auf Holz gemalt. Die figürlichen und Grotteskenmalereien schliessen sich in ihrem Charakter an die gleichartigen Werke in der Steiningertreppe und der Kaisertreppe an, mit denen sie annähernd gleichzeitig sind. Eine Originalskizze Candids zu einer der weiblichen Figuren hat sich im Münchener Kupferstichkabinett (No. 29883) erhalten. Trotz des hier auffallend zitterigen Striches ist in dem gewandt gezeichneten Blatte (Abb. 96) die Hand unseres Meisters unverkennbar. Ausgeführt hat Candid von den Gemälden höchstens je eine Tafel mit der männlichen und der weiblichen Figur; das übrige ist gute Gehilfenarbeit. Heute sind alle Malereien ausgebessert, einzelne Tafeln in letzter Zeit ganz erneuert worden.

Herzog Wilhelm V. begann im Jahre 1597 den Bau eines Schlosses in Schleissheim[1], das heute im Gegensatz zu dem Bau Max Emanuels, das »alte Schloss« genannt wird. Im Dezember 1600 war das Mauerwerk fertig und der Dachstuhl konnte aufgesetzt werden[2]). Ursprünglich war das Schloss zur Sommerresidenz des Herzogs bestimmt, aber auch nach seinem Rücktritt von der Regierung bewohnte es Wilhelm V. häufig, lag im Garten seinen Bussübungen ob, wozu er sich acht Einsiedlerklausen hatte erbauen lassen, und starb hier 7. Februar 1626. Am Anfang des Jahres 1616 hatte Herzog Wilhelm das Schloss seinem Sohne Maximilian abgetreten, der den mittleren Teil des östlichen Traktes neu bauen liess. Auch die Innenausstattung, vor allem die dekorativen Malereien, die ich im folgenden beschreiben werde, sind in dieser Zeit, kurz nach 1616 bis etwa 1620 ausgeführt worden. Später als 1620 können die Gemälde, die Stuckaturen und der sonstige Gewölbeschmuck aus stilistischen Gründen keinesfalls entstanden sein[3]). Manche Einzelheiten, wie Inschriften auf Kaminen und Thürstürzen, Wappen mit dem Reichsapfel im Herzschilde etc., die auf die Erhebung Maximilians I. zum Kurfürsten hinweisen, sind später, nach 1623, angebracht worden.

Jener unter Maximilian I. neu errichtete Mittelbau des östlichen Flügels besteht aus einem etwas versenkten Untergeschoss und einem Hochparterre, das die Wohnräume enthält.

Ein mittlerer Saal, die jetzige Kapelle, geht durch die ganze Tiefe des Gebäudes. Gegen Norden und Süden liegen je eine Anzahl Räume von der halben Tiefe des Gebäudes, denen nördlich eine Durchfahrt, südlich die ehemalige Schlosskapelle folgt, die durch beide Stockwerke reicht.

Die innere Einrichtung des Schlosses war schon unter Wilhelm V. sehr schlicht und muss auch heute noch als einfach und dem Charakter eines Landsitzes angepasst bezeichnet werden. Die dekorative Ausstattung der Räume beschränkt sich auf Thürverkleidungen und Kamine, sowie auf die Ausschmückung der Gewölbe, die höchst eigenartig ist: die Gewölbeteilungen sind durch vortretende imitierte Quader hervorgehoben, die Gewölbeflächen haben eine leichtere Quaderung. Auf diese Flächen sind einzelne Füllungen, die ornamentale oder figürliche Malereien enthalten, aufgesetzt. Die Quaderung am Äusseren wie im Inneren des Baues ist vollkommen gleichartig und gleichzeitig, auch die Gewölbedekoration mit ihren teilenden Gurten und Füllungsfeldern ist auf einen einheit-

[1]) Kunstdenkmale Bayerns S. 812.

[2]) Kgl. allgem. Reichsarchiv [illegible]

[3]) Entgegen Kunstdenkmale Bayerns S. 800.

lichen Entwurf zurückzuführen und gleichzeitig entstanden, wenn auch an einzelnen Stellen der Eindruck des Unorganischen nicht vermieden wurde.

Nur in der alten Schlosskapelle sind auch die Wände architektonisch gegliedert. Ihr unterer Teil, der jetzt als Pferdestall dient, ist zwar ganz verunstaltet, der obere aber, jetzt Heuboden, noch leidlich erhalten. Rustikapilaster tragen ein Tonnengewölbe, in das sechs Stichkappen einschneiden. Auch hier ist die Wölbung in der oben beschriebenen Weise in Rustika behandelt. Im



[illegible]

Scheitel runde Medaillons mit sehr beschädigten Malereien, in einem noch erkennbar Christi Himmelfahrt, in den Stichkappen Engel mit liturgischen Geräten[1]). Die Dekoration der übrigen Räume ist dem eben beschriebenen, was Gewölbeteilung und Umrahmung der Bilder anlangt, ganz gleich. Ich beschreibe deshalb nur die Malereien an den Decken. In dem an die alte Schlosskapelle anstossenden kleinen Zimmer: Eine weibliche Figur an eine Säule gelehnt, einen Spiegel und

[1]) Rée S. 222

Lilien haltend. Auf einem Spruchband die Inschrift: [illegible] CONSCIENTIAE [illegible] In den [illegible] Grottesken. Im folgenden Zimmer: Weibliche Gestalt mit Palme und Flamme in den Händen. Inschrift: [illegible] In den [illegible] Grottesken. Im vierten Zimmer (innere Sakristei) im Mittelfelde ein Mann, eine Wabe und einen Oelzweig haltend: [illegible] In den kleinen [illegible] Grottesken. Am Kamin die Bezeichnung M. D. G. [illegible] In der Mitte



[illegible] SCHLEISSHEIM, KGL. SCHLOSS [illegible]

HILARITAS, schreitende weibliche Figur mit Kanne und Schale; darum im Viereck angeordnet: LUSUS mit Ball, SALTATIO mit Schellenbändern an Arm und Fuss, CANTUS mit Viola und RISUS (Abb. 97) mit Theatermaske. In den Zwickeln Grottesken und die Buchstaben M. [illegible]

Der folgende, jetzt als Kapelle benützte Saal hat ein durch sechs Gurtbogen gegliedertes Tonnengewölbe. Zwischen dem zweiten und dritten, dem vierten und fünften Gurtbogen sind je drei Medaillons angebracht, in welche moderne

Gemälde eingesetzt sind[1]. Aus dem 17. Jahrhundert stammen noch drei Streifen mit ornamentalen Malereien zwischen den Doppelgurten.

Es folgen mehrere Zimmer, in denen die Deckengemälde zugestrichen sind. In einem späteren Zimmer eine männliche Figur (Abb. 98), Wasser aus einem Gefäss in ein anderes giessend. Inschrift: OMNE TULIT PUNCTUM, QUI MISCUIT UTILE DULCI. In den Ecken Grottesken und das bayerische und lothringische Wappen. Dann im ehemaligen Musikzimmer: als Mittelbild die HARMONIA, eine Geige und einen Himmelsglobus haltend. Im nächsten Zimmer: TRANQUILLITAS, weibliche Figur, vor einem Schiffshafen stehend. Alle Malereien

Technik der Malereien

sind in Tempera-Technik auf Kalkgrund ausgeführt und haben jene eigenartige, mit dem Pinsel gezeichnete Schattengebung, die bei dekorativen Malereien des 16. Jahrhunderts gebräuchlich war und erst im späten 17. Jahrhundert allmählich von der flächigen Farbengebung verdrängt wurde. Die Bilder sind alle nicht schlecht erhalten[2]. Eine Übermalung hat nicht stattgefunden. Unbedeutende Ausbesserungen und Auflichtungen machen sich nirgends störend bemerkbar[3]. Einzelnes, wie die »Mässigkeit« und das »Lachen« ist vorzüglich erhalten.

Gesamtcharakter der Dekoration

Grosse Kunstwerke sind und waren die Bilder nie und sollten es auch nie sein, entsprechend dem Zwecke der Räume, die den Herzögen als Landaufenthalt, nicht aber zu Repräsentationszwecken dienen sollten. Der Charakter des Ländlichen ist in der ganzen Innendekoration gewahrt, ebenso wie am Äusseren des Baues, und die Anwendung der Rustika sollte gleichfalls darauf hinweisen.

Ideeninhalt der Gemälde

In der Idee bieten die Bilder nichts Neues: Es sind Allegorien, die sich an anderen Stellen unzähligemale finden und für deutsche Arbeiten nicht charakteristisch sind. Bezeichnend ist an ihnen das stärkere Hervortreten der Attribute: Die Figur an sich genügt zur Verkörperung der Idee nicht mehr, auch die Handlung, in der sie dargestellt ist, lässt noch Zweifel aufkommen, was gemeint sei. So steht denn die Bedeutung der Allegorie als Inschrift darunter, wie in einer Sammlung der Name eines Objektes auf der Etikette, und das jeweilige Attribut macht sich auffällig dazu breit. Manche Idee, wie die »Tranquillitas«, ist sehr gesucht und bedarf notwendig der erklärenden Unterschrift. Nicht unwesentlich ist die häufige Verwendung männlicher Figuren zu Allegorien. Eine »Mässigkeit« ist man in der früheren Renaissancekunst z. B. nur als weibliche Gestalt gewohnt.

Charakter der Grottesken

Die ornamentale Malerei tritt nur an untergeordneter Stelle auf: Kleine Felder mit Wappen, Initialen und Grottesken sind unvermittelt an die Gewölbe geklebt oder treten zwischen zwei Gurtbogen auf. Die Grottesken (Abb. 99) sind mit den gleichartigen Arbeiten in der Steiningertreppe und der Kaisertreppe der Münchener Residenz nahe verwandt und von denselben Schülern und Gehilfen Candids ausgeführt, wie diese. Die Vorzüge und die Fehler aller

[1]) Die ursprünglichen Temperamalereien sind möglicherweise unter den modernen Ölgemälden auf Leinwand noch erhalten und nur ihres nicht kirchlichen Inhaltes wegen bedeckt worden.

[2]) Entgegen Kunstdenkmale Bayerns, S. 813.

[3]) Zur ferneren Erhaltung der erfreulichen und interessanten Gemälde, die schon öfters moderne Arbeiten anregend beeinflusst haben, wären neuerdings einzelne Ausbesserungen notwendig.



dieser ornamentalen Arbeiten, in München wie in Schleissheim, [illegible].
Im Gegensatze zu den Grottesken der Herzogzimmer, der Grottenhalle und auch der Trausnitz und des Antiquariums tritt hier der rein ornamentale Charakter zurück vor einer unverhältnismässigen Betonung des [illegible] Elementes, das sich oft in eigenen Kartouchen, manchmal im Charakter von [illegible] Genrebildern breit macht. Das feine Gefühl für diese aus Italien stammende und immer so recht eigentlich italienische Dekorationsweise der Renaissancekunst hatten sich unsere vorwiegend deutschen Künstler, die wir in der Steiningertreppe, der Kaisertreppe und schliesslich auch in Schleissheim thätig sahen, nie vollkommen anzueignen vermocht und jetzt, am Ausgange der Renaissancemalerei in Altbayern, war auch das Verständnis für diese feine Ornamentik im Erlöschen.

Die figürlichen Malereien in den Füllungen der Gewölbe gehen alle auf Skizzen Candids zurück und gehören mit ihrer gewandten Komposition und ihrer flotten, sicheren Ausführung zu den besten dekorativen Arbeiten der Art, die uns in bayerischen Schlössern noch erhalten sind. An der Ausführung ist Candid selbst nicht beteiligt. Wie sich aus der Farbenwirkung erkennen lässt, haben hier dieselben Gehilfen Candids gearbeitet, die in der Kaisertreppe die figürlichen Malereien hergestellt haben.

Die Gewölbebilder im alten Schleissheimer Schlosse sind die letzten dekorativen Renaissancemalereien, die sich am bayerischen Hofe in Verbindung mit der Architektur, für die sie bestimmt waren, erhalten haben. Bei der Erwähnung einzelner Bilder, die aus dem Zusammenhange mit ihren Decken und Wänden gerissen sind, kann ich mich auf das Wichtigste beschränken. Es sind drei Ölgemälde auf Holz, die heute an der Decke des Saales 57 im bayerischen Nationalmuseum angebracht sind. Auf der einen Tafel Apollo mit einer Viola in der Linken, auf Wolken sitzend; zu beiden Seiten Engel mit Köcher und Bogen. Die Figur Apollos geht auf eine Zeichnung Candids im Münchener Kupferstichkabinett zurück[1]). Auf den beiden anderen Tafeln Genien, die Blüten und Früchte aus den Wolken streuen, Allegorien auf den Frühling und den Herbst[2]). Alle diese Bilder stehen nur in Schulzusammenhang mit der Candid'schen Werkstatt. Interessant ist an ihnen auch die Anwendung des Goldgrundes.

Dekorative Malereien, heute ausser Zusammenhang mit der Architektur.

Die Entwürfe zu den Gewölbemalereien des alten Schleissheimer Schlosses sind die letzten Arbeiten Candids, deren eingehendere Besprechung in den Rahmen meiner Arbeit gehört, so dass ich hier einen Überblick über die gesamte Wirksamkeit dieses Künstlers am bayerischen Hofe zu geben suche.

1) Das betreffende Blatt Nr. 20,875 stellt Ganymed auf dem Adler dar.

2) Zwei kleinere Bilder, mit [illegible] halten, sind von untergeordneter Bedeutung. Rée S. 196.

In Peter Candid, der nach dem Ausscheiden des Friedrich Sustris aus der Münchener Künstlerschaft die ganze malerische Produktion am bayerischen Hofe etwa von 1602 an beeinflusst, steht uns ein Meister gegenüber, dessen Entwickelung und Wirkungskreis wir genau verfolgen und umgrenzen können, dessen Individualität sich jedermann offenbaren muss, der die Menge der Kunsterzeugnisse jener Zeit mit Liebe zu sichten versucht.

Candid ist in den Niederlanden um 1548 geboren, nach der wahrscheinlichsten Annahme in Brügge[1]. Seine niederländisch-deutsche Abstammung zeigt sich in all seinen Werken unverkennbar, obwohl er schon mit etwa 22 Jahren dem allgemeinen Zuge der niederländischen Künstler nach Italien folgte. Vor ihm hatten es Jan van Scorel, Joh. Stradanus, Hemskerk, Coxie, Lambert Lombard, Frans Floris, Friedrich Sustris und viele andere gethan, gleichzeitig mit ihm Stevens, Golzius, Cornelis van Haarlem, Bartholomaeus Spranger und eine ganze Reihe von Künstlern, deren Hauptwirkungszeit oft noch bis tief ins 17. Jahrhundert reicht. In der Schule Vasaris hat Candid seine eigentliche Ausbildung erfahren und als ausführender Künstler an den Malereien der Florentiner Domkuppel und an der Ausschmückung der Scala Regia im Vatikan mitgearbeitet. Was in Vasaris Schule gelernt werden konnte, ist bekannt[2]; vielen ist sie verderblich geworden und manches schöne Talent ging seiner Individualität verlustig, indem es dem Idealismus alles Persönliche unterordnete. Candid ist in dem grossen Strudel nicht mit untergegangen, hat gelernt, was zu lernen war und bei der Mitwirkung an Vasaris grossen dekorativen Malereien jene Schulung gewonnen, die ihm bei seinen späteren, ähnlich gearteten Aufträgen so sehr zu statten kam. Seine Leichtigkeit in der Bewältigung der Flächendekoration hat er vor allem seiner italienischen Kunstthätigkeit und der Schule Vasaris zu verdanken. Dass er ein Kind seiner Zeit ist, dass seine Werke diesen Zeitcharakter zeigen, wird ihm niemand zum Vorwurf machen wollen, der erkennt, wie sehr er sich von zahllosen anderen Kindern seiner Zeit unterscheidet, deren ganzes Wesen nur Zeitcharakter ist. Candid ist eine ausgesprochene Individualität.

Aus Candids Jugendzeit in Italien, wo wir ihn uns im wesentlichen nur als ausführenden Künstler vorzustellen haben, konnte ein Werk mit Sicherheit noch nicht nachgewiesen werden. Eine mit »Firenze« bezeichnete Handzeichnung im Münchener Kabinett (Nr. 29 866) stammt wohl aus seiner letzten Florentiner Zeit, kurz vor 1586. Der Strich ist noch befangen, die Zeichnung unsicher, die

[1] Auf einem Stich von [illegible]
[2] Vergl. die klassischen [illegible] vor allem III. S. 95 f.

Gewandbehandlung in grossen, knitterigen Zügen wenig verstanden angeordnet. Aber was für Candids ganze Kunst bis in seine späteste Zeit charakteristisch ist, das eingehende, gewissenhafte Naturstudium, zeigt sich schon bei diesem Blatte.

Berufung nach München.

1586 wird Candid durch Wilhelm V. von Florenz nach München berufen und sofort mit hohem Gehalte angestellt. Nach diesem Zeitpunkte scheint er Italien nicht mehr besucht zu haben.



[illegible] MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINET. — FEDERZEICHNUNG VON CANDID.

Es war die Zeit, in der Friedrich Sustris in München auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens stand. Die Arbeiten auf der Trausnitz, die zur vollen Zufriedenheit des Herzogs ausgefallen sein müssen, waren abgeschlossen, die Bauten der Michaelskirche, in der die Kunstweise Sustris' Triumphe feiern sollte, waren in vollem Gang. Hochgefeiert und neben Sustris selbständig thätig sehen wir Christoph Schwarz. Candid wusste sich sofort in seiner Kunst Achtung

zu verschaffen und in dieser Zeit einer hohen Kunstproduktion zu München [illegible] führenden Geistern gegenüber eine angesehene Stellung einzunehmen.

In die nächste Zeit haben wir das Altarbild der Michaelskirche, das Martyrium der hl. Ursula, zu setzen. So sehr uns die Frauengestalten italienisch anmuten, so deutsch und so naturalistisch sind die bogenschiessenden Männer. Manche feinen Züge von grosser Gefühlstiefe enthält das Bild, die mit dem Schlagworte Manierismus nicht erklärt und nicht beseitigt werden können. Die Gewandbehandlung ist noch dieselbe, wie auf der erwähnten Florentiner Zeichnung.

Thätigkei[illegible]



[illegible] MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT [illegible]

Gegen Ende der achtziger Jahre ist Candid in der Grottenhalle mit [illegible] einigen geborenen Italienern als ausführender Künstler Sustris'scher Entwürfe thätig. Kurz darauf sehen wir ihn [illegible] an den Allegorien im Antiquarium arbeiten. Es ist seine Aufgabe, in dem grossen Raum, dessen gesamte Dekoration alles Charakteristische Sustris'scher Kunstweise bietet und dessen ornamentale Malereien und Stuckierungen von Ponzano und seinen Gehilfen ausgeführt waren, den Hauptschmuck des Gewölbes zu schaffen.

Diese Bilder zeigen [illegible] Candids Kunst [illegible]. Die [illegible]

Gedankenmalerei liegt im Charakter der Zeit begründet[1]. Die Haltung der Figuren, ihr kontrapostisches Sitzen, das Streben der Komposition nach abstrakter Schönheit ist italienisch und gemahnt an die Vasari-Schule und ihre Ziele. Aber alle Einzelheiten in ihrer liebevollen Durchbildung, das unverkennbare, eifrige Naturstudium machen uns die Bilder und ihren Meister interessant.

1599 wurde Candid, wohl in Anbetracht der grossen Schuldenlast des Staates, „beurlaubt", wie es in einer Urkunde[2] heisst, blieb aber mit dem



1. MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT [illegible] SKIZZE VON CANDID

Herzog in steter Verbindung und bezog einen verminderten Gehalt aus dessen Privatschatulle. Erst 1602 wurde er wieder angestellt und scheint während der Zwischenzeit München nicht verlassen, sondern für den Herzog und für Private angestrengt gearbeitet zu haben. Auch die Ausführung der Allegorien im Antiquarium ist in diese Zeit zu setzen.

[1] [illegible] II, S. 58. III, 65.
[2] Rée, S. 60.

Candids künstlerische Entwickelung ist in dieser Zeit rasch [illegible] fortgeschritten. Durch grosse Aufträge nicht in Anspruch genommen, hat sich der Meister in Naturstudien und in die liebevolle Ausführung von einzelnen Tafelbildern vertieft und so die gediegene Grundlage für sein späteres umfassendes Schaffen gelegt. Sein Stil, früher enger an die eigentlichen sogenannten Manieristen in Italien sich anlehnend und Golzius' und Sustris' Art noch näher stehend durch



MÜNCHEN [illegible]

gezwungene Gewandbehandlung und affektierte Gesten, gewinnt mehr und mehr an deutsch-niederländischen, naturalistischen Elementen, sowie an geistiger Vertiefung; die Gewandbehandlung wird seidig und gelangt zu grossen, ruhigen Gesamtzügen. Candid hat eine Entwickelung [illegible] andere verwandte Künstler, die unter denselben Bedingungen gross geworden, nicht fortgeschritten sind.

Candid ist in seinen Entwürfen nie flüchtig gewesen, wie seine Handzeichnungen beweisen. Es ist hier nicht der Ort, von den noch ungesichteten und kaum bekannten Schätzen, die das Münchener Kupferstichkabinett für unsere Kunstepoche bietet, eingehend zu handeln. Es soll später und an anderer Stelle geschehen. Hier kann von diesen prächtigen Blättern nur so viel gesagt werden, als genügt, uns einen Blick in das intime Atelierleben des Künstlers thun zu lassen. Es ist schon vielfach betont worden, dass für das eingehende Studium eines Meisters die Handzeichnungen, die mit graphologischer Treue den Gesamtcharakter eines Malers und seiner Kunstweise geben, unvergleichlich viel wertvoller sind, als fertige Gemälde, an denen der Meister oft jahrelang gebessert und geändert hat, an denen Schülerhände gearbeitet und an denen die Unbill der Zeiten und mehr noch die restaurierenden oder gar übermalenden Vertreter späterer Stilepochen ihre schlimmen Spuren hinterlassen haben. Mehr noch als bei Malern von Tafelbildern sind für uns Handzeichnungen jener Meister von Interesse, die vorwiegend dekorative Aufgaben zu lösen hatten, an denen naturgemäss eine grosse Anzahl Schüler mitwirken musste, und die gewöhnlich in viel schlechterem Zustande als die Tafelbilder auf uns gekommen sind.

An vollkommen gesicherten Handzeichnungen Candids, die als Ausgangspunkt der weiteren Untersuchungen dienen können, fehlt es wahrlich nicht. Es sollen nur einige genannt werden.

Die Zeichnung 29865 ist eine Studie zum hl. Johannes, der uns in einem Stich von R. Sadeler erhalten ist. Das Blatt ist mit der Jahreszahl 1598 bezeichnet.

Die Zeichnung 29868 ist der erste Entwurf zum Evangelisten Marcus, Stich von R. Sadeler. Mit der Jahreszahl 1601 bezeichnet.

Auf Blatt 29872 (Abb. 100) links der Kopf der Maria zum Stiche von R. Sadeler, Nr. 17 [illegible].

Auf Blatt 29869, bezeichnet „monaco 1601“ befindet sich die Skizze zu dem Kinde der Madonna im Oval von R. Sadeler, Nr. 17 [illegible].

Das interessanteste Stück ist die meisterhafte Studie zur hl. Familie (Abb. 101) bei den Kapuzinern in München, Nr. 7086 [illegible]. Mit grösster Gewissenhaftigkeit hat Candid zu einzelnen Teilen des Bildes Studien nach der Natur gemacht, von denen sich auf Blatt 29870 (Abb. 102) einige erhalten haben. Diese, mit „1600 monaco“ bezeichnete Seite seines Skizzenbuches giebt drei Handstudien und den Kopf des hl. Joseph, der ursprünglich bartlos gedacht war. Auf Blatt 29873 (Abb. 103) Vorstudien zum Kinde, zu dessen Kopf und zum Kopfe der Madonna. Die Figur der Maria[2]) und des Kindes ist in engster Anlehnung an Andrea del Sartos Madonna del Sacco (Abb. 104) gezeichnet. Das Candid'sche Originalgemälde (Abb. 105) bei den Kapuzinern ist in den fünfziger Jahren des XIX. Jahrhunderts fast ganz übermalt worden und muss in seinem heutigen Zustande als zerstört bezeichnet werden.

[1]) (Das Blatt ist nicht der erste Entwurf, sondern [illegible] der ersten Skizze, die im wesentlichen die Komposition [illegible] Papier [illegible]. Ebenso sind die Gewandentwürfe auf braunem Papier Originalpausen Candids nach dem ersten Entwurf.)

[2]) Ähnlich wieder verwendet auf dem Altarbilde in der jetzigen Schlosskapelle des alten Schleissheimer Schlosses.





Die Zeichnungen zu noch vorhandenen Gemälden in der Residenz zu München sind schon früher bei Besprechung der betreffenden Räume genannt worden.

Die Blätter, die sich auf das Grabdenkmal Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche beziehen, sind keine Entwürfe, sondern Zeichnungen nach dem fertigen Denkmal, und stehen mit Candids Hand in keinerlei Zusammenhang[1].

Auch der Entwurf zu einem Thurkiopfer — eine rein italienische Arbeit — sowie einige andere Blätter, die bisher Candid zugeschrieben wurden, stammen nicht von ihm.

Nach 1602 beginnt Candid eine umfassende Thätigkeit für den herzoglichen Hof. In den nächsten Jahren entstehen die Gobelinentwürfe, von denen die Zeichnungen für die Wittelsbacher Gobelins eher etwas früher, gegen 16[illegible], vollendet zu sein scheinen. Die Gobelinentwürfe gehören zu den wichtigsten Arbeiten unseres Künstlers[2]. Auch der 1604 errichtete Bennobogen in der Frauenkirche ist hier zu erwähnen, dessen noch erhaltene Reste der malerischen Ausschmückung[3] Arbeiten aus der Werkstatt Candids sind.

Gobelin

Bennoboge

Bei der Ausstattung der Trierzimmer, 1612, verwendet Candid das venetianische Dekorationsprinzip (s. Abb. 75) bei Herstellung der Plafonds: unter der Decke ein Fries mit eingelassenen kleinen Gemälden, die Decke selbst dunkel gebeizt, stellenweise vergoldet und durch grosse Gemälde belebt. Bei diesen Gemälden beobachtet Candid stets eine originelle Behandlung der Untersicht. Er malt nicht Deckenbilder im eigentlichen Sinne, wie die gleichzeitigen und etwas früheren Venetianer thaten. Seine Figuren sind Staffeleibilder, auf denen die dargestellten Figuren etc. wie auf Galeriehöhe gehoben erscheinen, so dass zwar Konzessionen an die Untersicht gemacht, aber keinerlei Augentäuschungen angestrebt werden. Auch sonst besteht ein grosser Unterschied zwischen den Candid'schen und jenen venetianischen Malereien, die dafür in der Idee als Vorbild dienten: Das venetianische Deckengemälde ist nicht um seiner selbst willen, sondern lediglich zur Ausschmückung des Raumes da, mit dem es ein geschlossenes Ganzes bilden soll. Dem entsprechend ist auch das Dargestellte auf den venetianischen Deckengemälden ziemlich indifferent. Candids allegorische Deckengemälde, schwer im Sujet, und jedes einzelne ein Wert für sich, beanspruchen eine eingehende Betrachtung, jedes von einem eigenen Standort aus. So ist das Dekorationsprinzip in beiden Fällen scheinbar dasselbe, in Wirklichkeit aber besteht ein grosser Unterschied: Wir haben in den Candid'schen Räumen eine Vereinigung des venetianischen dekorativen Systems mit florentinisch-deutschem, lehrhaftem Wesen.

Trierzimme

Die Steinzimmer sind im System ihrer Ausstattung mit den Trierzimmern eng verwandt, an der Decke sind ähnliche Gedankenmalereien angebracht, im Fries einzelnes vergoldet; Gemälde sind darin meist nicht eingelassen. Auch

Steinzimme

[1] Entgegen Ree S. 220 und Heigel, Geschichtl. Bilder und Skizzen, München 18[illegible], S. 25[illegible].

[2] Manfred Mayer, Geschichte der Wandteppichfabriken des wittelsbachischen Fürstenhauses, München 1892. Ree S. 1[illegible].

[3] Bayerisches Nationalmuseum, Saal 5[illegible].

Kaisersaal

die Dekoration des Kaisersaales schliesst sich hier an und bietet im wesentlichen nichts Neues. Die Ausstattung der Gänge und Treppenhäuser dagegen, die unter Candids Einfluss und von seinen Schülern zum Teil nach seinen Skizzen ausgemalt wurden, zeigt eine gemeinsame Verwendung von Malerei und Stuckplastik. Auch dieses Dekorationsprinzip ist italienisch und hat zahllose Parallelen in Italien selbst. Zwei verwandte Systeme finden in den Münchener Bauten Anwendung. Im einen Falle sind, ähnlich wie früher im Antiquarium, die Teilungen der Gewölbe durch Stuckierung hervorgehoben und die eigentliche Gewölbefläche mit Grotteskenmalereien oder sonst farbig dekoriert, so in der Kaisertreppe, der Halle zu den vier Schäften und der Steiningertreppe; im andern Falle ist die Hauptfläche der Gewölbe mit Stuckaturen bedeckt und nur einzelne Gemälde in stuckierten Füllungen darin angebracht; der Wappengang mit den Candidschen Allegorien ist hierfür das beste Beispiel und auch die Ausstattung des alten Schleissheimer Schlosses kann hier genannt werden.

Kaisertreppe und Verwandtes

Wappengang

Altes Schloss Schleissheim

Ungefähr in derselben Zeit entstanden die Entwürfe zu zwei bedeutenden Werken, die hier nur kurz erwähnt werden können. Es sind die Gemälde für die Decke des „Goldenen Saales" im Rathause zu Augsburg und der grosse Altar, den Kurfürst Maximilian für die Frauenkirche schaffen liess. Der Altar der Frauenkirche (1620) war nicht nur ein riesiges Werk, sondern muss auch Candids Meisterschaft im günstigsten Lichte gezeigt haben, weshalb es nicht genug zu bedauern ist, dass der Altar bei der Ausräumung der Frauenkirche in den Jahren 1858 und 1859 zerstört wurde. Der Aufbau des ganzen Altares hatte die in der Renaissancezeit gebräuchliche Form: Im untersten Teile, dem Sockel, ein Predellenbild, darüber, von zwei mächtigen korinthischen Säulen flankiert, ein grosses Gemälde, zu oberst ein Dreiecksgiebel, der in seiner Durchbrechung ein Rundbild trug. Die Rückseite des Altares war ebenso gegliedert und entsprechend mit Gemälden ausgestattet. Die Predella[1]) und das Hauptbild der Vorderseite[2]) sind von Candid eigenhändig ausgeführt und gehören zum allerbesten, was uns von ihm erhalten ist.

Altar der Frauenkirche

Candids Skizzen zu den Deckengemälden des goldenen Saales[3]) im Augsburger Rathause haben sich im Münchener Kupferstichkabinett (Nr. 176—186) erhalten (Abb. 106—108). Von den Entwürfen zu den Wandmalereien im selben Saale, die gleichfalls von Candid stammten, scheint nichts mehr übrig zu sein. Die noch vorhandenen Blätter sind vorzügliche Proben zur Beurteilung von Candids Können in seiner späten Schaffenszeit. Die Komposition, besonders des figurenreichen Mittelbildes (Abb. 106), sehr glücklich und zwanglos, der Strich, wenn auch manchmal zitternd, wie bei der Zeichnung für den Hofgartentempel, doch von erstaunlicher Sicherheit und Freiheit. Bei der Vergrösserung der Skizzen und bei der Ausführung durch Matthias Kager ist vieles willkürlich geändert und alles so verschlechtert worden, dass für uns der Besitz der

Entwürfe für den goldenen Saal.

[1]) Jetzt im bayerischen Nationalmuseum Saal 32.

[2]) Jetzt im nördlichen Seitenschiffe der Frauenkirche, leider noch immer unveröffentlicht.

[3]) Rée, S. 236. — Buff, Der Bau des Augsburger Rathauses mit besonderer Rücksichtnahme auf die dekorative Ausstattung des Innern. Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Jahrgang XIV, 1887, S. 221—301. — Abbildung bei Kemp, Alt-Augsburg, Berlin 1898.





Zeichnungen [illegible]
bieten können, die an Güte roh kolorierte Kartons kaum übertreffen.

Der Altar für die Frauenkirche in München und die Entwürfe für die Gemälde im goldenen Saale des Augsburger Rathauses sind die letzten grösseren Arbeiten Candids, von denen wir erfahren. Nach 1620 scheinen die Kräfte des mehr als siebenzigjährigen Meisters rasch abgenommen zu haben, seine Schrift wird kraftloser und immer zitteriger, und im Jahre 1624 wurde er arbeitsunfähig und scheint sich nicht mehr erholt zu haben. Am Anfange des Jahres 1628 ist Candid in München gestorben und mit ihm trug man die Renaissancemalerei zu Grabe, deren Charakter er für München mehr als 20 Jahre lang bestimmt hatte und die er zu einer machtvollen Entwickelung und zu einer glänzenden Entfaltung gebracht hatte. Wenn Candids Stellung unter den Künstlern am bayerischen Hofe vielleicht auch nicht so souverain wie jene des Friedrich Sustris war, so kann doch seine Bedeutung für die gesamte Kunstproduktion der Zeit am bayerischen Hofe nicht hoch genug angeschlagen werden. Während Candids Kunstweise die gesamte Malerei charakterisiert, arbeiten neben ihm bedeutende Meister, wie Hans Krumper von Weilheim, selbständig auf dem Gebiete der Plastik, und an den Residenz- und Schlossbauten werden auch Aufgaben der Architektur in sehr beachtenswerter Weise gelöst. An diesen architektonischen Werken kann ich auf Grund stilkritischer Untersuchungen eine Teilnahme Candids, die vielfach behauptet wird, für die aber ein Beweis nirgends erbracht werden konnte, nicht erkennen, so wenig wie ich an den Bronzewerken, die Candid zugeschrieben werden, verwandte Züge finden kann; nur der gleiche Zeitcharakter schliesst alle diese Arbeiten zu einer einzigen Gruppe von Kunstwerken zusammen, die erst dann nach Meistern gegliedert werden kann, wenn Individualitäten, wie Krumper u. a., gebührend gewürdigt sein werden. Für uns steht Candid lediglich als Maler in der Geschichte der bayerischen Kunstentwickelung und als Maler allein bezeichnet er sich selbst. Als Maler ist Candid im Rahmen seiner Zeit eine so ausgesprochene, selbständige Persönlichkeit, stets so originell, bedeutend und wahrhaft künstlerisch in seinem ganzen reichen Schaffen, dass niemand, der sich eingehender mit seiner Thätigkeit befasst, Lermolieff-Morellis Vorwurf[1]) zu fürchten braucht, deshalb langweilig zu sein, weil er sich mit einem langweiligen Maler beschäftigt.

Letzte Jahre

Bedeutung

[1]) Lermolieff [illegible]
Dresden. Leipzig 1891. S. 5.



MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT [illegible]

Ich stehe am Schlusse der fast hundert Jahre umfassenden Periode, die zu betrachten ich mir vorgenommen habe. Ein Stillstand ist eingetreten in der vom Hofe abhängigen Kunstproduktion: Maximilian I. hatte seine geplanten Bauten ausgeführt, weitere zu beginnen hinderte ihn der grosse Krieg, dessen Schwere gerade in den folgenden Jahren Bayern mit aller Wucht zu fühlen bekam. Zwar darf man nicht glauben, dass in der „Schwedenzeit“ alle Kunstthätigkeit in Altbayern aufgehört hätte; es entstanden im Gegenteil eine Anzahl nicht unbedeutender Kirchenbauten, wie Weilheim u. a., und in der Altarplastik bildete sich sogar ein eigenartiger Mischstil aus, der sich aus Renaissance- und Barockmotiven zusammensetzt. Aber die ökonomischen Kräfte des Landes wurden durch den Krieg und durch den Durchmarsch fremder Heere doch so vollständig und langdauernd in Anspruch genommen, dass an einen wirklichen Aufschwung der Künste nicht zu denken war. Auch über Altbayern ist der dreissigjährige Krieg wie ein schweres Wetter gezogen, und vieles, was noch in geschlossener Knospe lag und für Kultur und Kunst eine schöne Entwickelung versprach, hat sich zu voller Blüte nicht entfalten können.

Als nach dem Kriege die Verhältnisse sich wieder zu festigen begannen, traten unter dem Einfluss der Gegenreformation andere künstlerische Strömungen auf, die für Bayern den Sieg des italienischen Barockes bedeuten, das unter Kurfürst Ferdinand-Maria in München seinen Einzug hielt. Als charakteristisch sind vor allem die heute sogenannten päpstlichen Zimmer zu nennen, die 1665—1667 in der Residenz zu München für die Kurfürstin Adelheid von

Barelli und Pistorini[1] ausgeführt wurden. Die gesamte Dekoration zeigt die schweren Formen des italienischen Barockstiles, und die Gemälde, die an den Decken und in den Friesen angebracht sind, passen sich mit ihren dunklen Farben ihrer goldstrotzenden Umrahmung an. Wenige Jahre nachher gab derselbe Kurfürst nach zwei Besuchen auf der Trausnitz, 1668 und 1670, den Auftrag, dort einige Räume mit Malereien zu schmücken und so entstanden in beabsichtigter Anlehnung an die in anderen Sälen vorhandenen Renaissancemalereien jetzt eigenartige Dekorationen, die als eine letzte Nachwirkung der Renaissance bezeichnet werden können. Es sind vor allem die Wandmalereien im Vorzimmer und im Arbeitszimmer der Herzogin, sowie im Lauschkabinett des Herzogs; 1679 wurden die Arbeiten von Franz Geiger vollendet. Die architektonische Komposition dieser Dekorationen, die schweren Fruchtkränze, die Form der Kartouchen und die Auffassung des Figürlichen weisen klar auf ihre Entstehungszeit hin, die auch noch durch die französische Bezeichnung der Allegorien wie »Prudence« und »Noblesse« charakterisiert wird. Überall aber zeigen sich im Detail echte Renaissanceornamente, so dass der Eindruck der Zimmer sich in seiner Farbenfreude der Wirkung jener Malereien nähert, die ein Jahrhundert früher unter Sustris' Leitung hier entstanden sind. Doch dieses Beispiel von Nachleben der Renaissancemalerei ist wie gesagt vereinzelt und hier durch die Umgebung der betreffenden Räume bedingt. Mit dem Tode Peter Candids 1628 kann demnach die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe thatsächlich für abgeschlossen erachtet werden.

Letzte Nachwirkung der Renaissance.

[1] Kunstdenkmale Bayerns S. 1087.



MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT
SKIZZE CANDIDS ZU EINEM DECKENGEMÄLDE IM RATHAUSE ZU [illegible]

[illegible] über [illegible] Periode

Überblicken wir die ganze Periode seit 1536, so können wir klar drei Epochen unterscheiden. Die erste, die sich etwa mit der Regierung Wilhelms IV. deckt, ist charakterisiert durch den direkten Import italienischer Malerei an der Residenz zu Landshut: durch den engsten Anschluss an die Werke Giulio Romanos in Mantua wird der Stil der spätrömischen Schule massgebend, der im Ornamentalen noch Raffael folgte, in der dramatischen Komposition und in der Zeichnung aber sich Michel Angelo zum Vorbild nahm. Die Landshuter Residenz blieb ohne allen Einfluss auf die altbayerische Kunst.

Am Beginn der zweiten Epoche, die mit der dritten zusammen das Bild einer ruhig fortschreitenden Entwickelung in aufsteigender Linie giebt, steht die Dekoration der Neuveste zu München, hier dargestellt in dem rekonstruierten St. Georgssaale; dann folgt das Dachauer Schloss. Dies sind die Erzeugnisse der einheimischen Kunst, wie sie von Albrecht V. gepflegt wurde.

Mit der Heirat Wilhelms V. und seiner Thronbesteigung kommt unter der Ägide des Friedrich Sustris, eines geborenen Niederländers, der trotz aller italienischer Bildung seine deutsch-niederländische Eigenart nie verleugnen kann,

der italienische Einfluss wieder zur Geltung, der durch einen Strom rein italienischer Kunstweise von Augsburg her wesentlich verstärkt wird. Neben einheimischen Künstlern sind in hervorragender Weise Italiener thätig, wie Ponzano, Viviani u. a. In der Architektur und den figürlichen Malereien ist Sustris massgebend, die Italiener führen seine Entwürfe aus und zeigen sich selbständig nur in einzelnen Stuckaturen und ornamentalen Malereien. Nicht mehr Mantua, sondern Florenz wird für das Ornamentale, — für die Zeichnung, Komposition und vor allem für die Farbe aber besonders Venedig das Vorbild. Hierdurch wird die Trausnitz, das Antiquarium und der Grottenhof charakterisiert.

Die dritte Epoche ist die Peter Candids, ihr Hauptwerk der Neubau der Residenz in München unter Maximilian I. Es ist gewiss nicht zu leugnen, dass Candids Kunst im Grunde italienisch ist. Aber schon die niederländische Abstammung des Künstlers verleiht seinen Werken einen eigenartigen Charakter, wodurch sie sich von ihren italienischen Vorbildern scharf unterscheiden; die Werke seiner reifen Jahre vollends verraten im Rahmen ihrer Zeit grosse künstlerische Selbständigkeit, die zwar in Candids Wesen selbst gelegen war, aber erst durch die Verhältnisse am bayerischen Hofe sich in bedeutendem Schaffen voll zu entfalten vermochte. Ich kann demnach Candids Epoche einen gewissen nationalen Charakter nicht absprechen und finde die hohe Volkstümlichkeit, deren sich der Künstler in München zu allen Zeiten erfreute, wohl begründet. Bezeichnend ist, dass jetzt von den Malern, die unter Candids Führung thätig sind, keiner mehr einen italienischen Namen führt. Das venetianische System der Innendekoration (Gemälde in Holzdecken) erreicht unter Candid seine ausgedehnteste Anwendung.

Einen weiten kulturgeschichtlichen Ausblick ergiebt die Betrachtung der Ideen, die während der ganzen Periode Gegenstand der dekorativen Malerei gewesen sind. In der ersten und zweiten Epoche haben wir vor allem den ganzen humanistischen Apparat, die Geschichte und Mythologie des klassischen Altertums ohne Harm vereinigt mit der des Alten Testamentes; daneben naturgeschichtlich-astrologische Reminiscenzen, wie der Zodiakus, die Jahreszeiten, Winde und Elemente. Hierzu treten noch eine Anzahl Sujets, die persönlichen Liebhabereien der Herrscher entsprangen, wie die Trabanten- und Jägerbilder auf der Trausnitz und im Grottenhofe, die Bilder in der Narrentreppe und anderes. So giebt die Dekoration ein Spiegelbild der naiv genusssüchtigen, lebensfrohen Zeit unter Albrecht V. und Wilhelm V., und gerade die persönlichen Beziehungen, die in einzelnen Werken liegen, machen uns diese um so anziehender. Auch ist zu berücksichtigen, dass alle in Betracht kommenden Bauten in gewisser Verbindung mit der Natur stehen: die Fernsicht vom Schlosse zu Dachau, von der Trausnitz, die Ruhe des Grottenhofes mit seinen Wasserwerken erhöhen die Stimmung, die jene farbenprächtigen, heiteren Dekorationen in uns erwecken, auch heute noch, wo von den Gartenanlagen fast nichts und von den Kunstdenkmalen selbst, im Verhältnis zu der ehemaligen Pracht und Menge, nur bescheidene Reste auf uns gekommen sind.

Unter Candid dagegen spiegelt sich der repräsentative Charakter der prunkvollen Residenz in den Sujets der Dekoration wider. Die Erhaben-



MÜNCHEN, KGL. KUPFERSTICHKABINETT
SKIZZE CANDIDS ZU EINEM DECKENGEMÄLDE IM [illegible]

heit des Fürstentums, das Recht und sein Gegenspiel, die Gewalt, die Macht der Kirche, sprechen in meist noch verständlichen Allegorien von den Decken herab zu uns. Nicht mehr heitere Lebenslust, sondern höfisches Zeremoniell, das scharf die einzelnen Stände trennt, kommt zu Wort und deutlich erinnert die Mehrzahl der Bilder an die wachsende Macht der Gegenreformation, deren Hauptstützpunkt in Deutschland der bayerische Kurfürstenhof war.

Kleinmalerei.

Schon früher habe ich darauf hingewiesen, dass man besonders die höfische Kleinmalerei berücksichtigen muss, um den Stilcharakter der bayerischen Renaissancemalerei vor Wilhelm V. richtig zu würdigen. Die Werke ihres

hervorragenden Vertreters Hans Muelich, seine Illuminationen [illegible] Psalmen von Orlando di Lasso und der Motetten von Cyprian de Rore [illegible] in der Litteratur mehrfach schon besprochen worden[1]. Der [illegible], der sich in ihnen zeigt, ist so individuell, dass er keine Nachahmer gefunden hat. Es musste eben noch mehr fremde Kunst [illegible] selbständige Verarbeitung gegangen werden konnte, [illegible]. Dagegen ist die zweite Epoche schon von weitergreifendem Einfluss, besonders durch Reproduktion der Werke des Sustris u. a., durch Kupferstecher wie die Sadeler, Kilian, Dominicus Custos, Salomon Müller, die de Gheyn etc.



MÜNCHEN, BAYER. NATIONALMUSEUM [illegible]

Beziehungen zur kirchlichen [illegible]

Wir wissen, dass eine Anzahl der bei Hofe beschäftigten Maler auch für die Kirchen thätig war. Dass die Dekoration, [illegible] für die [illegible] Repräsentationsräume zweckentsprechend schien, nicht für die Kirchen passen konnte, ist von vorneherein klar. Doch sehen wir Muelich sein Leben mit dem Altare in der oberen Pfarrkirche zu Ingolstadt[2]) beschliessen, der ganz den Stil seiner sonstigen Arbeiten zeigt und auch seine Schwäche im Zeichnen grösserer

1) M. G. Zimmermann, [illegible] Hans Muelich und [illegible] 1885.

2) Kunstdenkmale Bayerns [illegible]

Figuren verrät. Für ein Epitaph malte er eine interessante Kopie des jüngsten Gerichtes von Michel Angelo[1]). In einer Vorhalle der St. Jodokuskirche in Landshut hängt ein auf Holz gemaltes Epitaph, das sicher von der Hand eines jener Maler stammt, die damals auf der Trausnitz thätig waren. In einen Holzrahmen mit stark entwickeltem Rollwerk im Stile Muelichs ist eine freie Kopie von Raffaels Verklärung Christi auf dem Berge Tabor eingefügt[2]). Das Epitaphium ist gesetzt für Georg Wolfhardt († 1584) und seine drei Frauen († 1553, 1576 und 1594). Nach der Ergänzung der Zahlen in der Inschrift zu schliessen, ist es hergestellt zwischen 1576 und 1584. Für die St. Michaelskirche der Jesuiten in München haben Chr. Schwarz und Viviani Altarbilder gemalt. Ein ganz hervorragendes Werk hat dann Candid in dem jetzt abgebrochenen Hochaltar der Frauenkirche zu München geschaffen. Doch gehören alle diese Gemälde in die Kategorie der Tafelbilder; zur dekorativen Malerei ist zu rechnen die Ausstattung des künstlerisch nicht sehr bedeutenden Oratoriums[3]) in der Michaelskirche. Dann zeigt noch die Kuppel der Pfarrkirche (1624—1631) zu Weilheim[4]) in ihren Zwickeln gemalte Engelsfiguren, die ihrem Stile nach von Schülern Candids herrühren. Sonst hat die höfische dekorative Malerei keinen Einfluss auf die kirchliche Kunst ausgeübt, diese hat vielmehr bald die einfarbig weisse Stuckdekoration, die wir zuerst in der Michaelskirche fanden, immer häufiger angewandt und weiter ausgebildet[5]).

[illegible]

Die Bemalung der Hausfaçaden war, wie in ganz Süddeutschland, so auch in Altbayern sehr beliebt und wahrhaft volkstümlich. Schon die Stiche des Nikolaus Solis, die Wilhelms V. Hochzeit 1568 verherrlichen, zeigen an den Häusern des Marienplatzes eine ausgedehnte Façadenbemalung. Und auch in allen anderen grösseren bayerischen Städten, wie Landshut, Passau, Regensburg, Wasserburg[6]) fanden sich viele derartige Malereien, oft von den namhaftesten bayerischen Künstlern entworfen und ausgeführt, bis dann im achtzehnten Jahrhundert die Bemalung der Hausfaçaden durch die Stuckierung verdrängt wurde. Von allen diesen Werken ist leider fast nichts mehr und das wenige nur im traurigsten Zustande erhalten. Die Bemalung der Residenzfaçade[7]) zu München mit ihren strengen, rein architektonischen Motiven in zwei Farben ist ein ganz vereinzeltes Beispiel in der Reihe der Façadenmalereien Altbayerns. Wahrscheinlich war hier eine andere, plastische Dekoration geplant, die aber nach Ausbruch des dreissigjährigen Krieges nicht mehr vollendet, sondern durch die

---

1) Jetzt im bayer. Nationalmuseum, Saal 32.

2) Dass der Kopist ein Deutscher war, ist unschwer zu erkennen. So hat er sich nicht versagen können, den bösen Geist in Gestalt eines Teufelchens aus dem Munde des Besessenen ausfahren zu lassen.

3) Kunstdenkmale Bayerns S. 1042. Auch hier ist Sustris als Schöpfer der Entwürfe [illegible] die Dekorationen unverkennbar.

4) Ebenda S. 730. Der Zusammenhang des Kirchenbaues mit dem Münchener Hofe geht auch aus den Wappen von Bayern und Lothringen hervor, die am Gewölbe angebracht sind.

5) B. Riehl, Studien über Barock und Rokoko in Altbayern, bayer. Kunstgewerbezeitschrift 1893.

6) Vergl. S. 171 Anm. 1.

7) Merian, Topographia Bavariae 1644, Wening ebenso 1701, Titelblatt von Kalmbach 1710.

billigere Bemalung ersetzt wurde. In allen übrigen Fällen wird immer noch dasselbe System angewendet, das sich schon in der Frühzeit des sechzehnten Jahrhunderts in der Schweiz und in Augsburg ausgebildet hatte. Als Beispiele sind vor allem zu nennen die Façadenbemalung des Landschaftsgebäudes in Landshut (Abb. 109) von H. G. Knauft 1599[1], ferner fünf Entwürfe[2] von Hans Bocksberger dem Jüngeren zur Bemalung der Regensburger Rathausfaçade.

Fest- [illegible]

Während in diesem Kunstzweige echt deutsche Arbeiten zahlreich entstanden, schloss sich die Festdekoration, die mit dem Hofe in grösserem Zusammenhange blieb, wieder enger an italienische Vorbilder[3] an.

Da ich auf den ersten Seiten dieser Arbeit versucht habe, das Bild der spätgotischen und dekorativen Malerei in Altbayern durch Heranziehen gleichartiger Arbeiten in Österreich und Tirol zu ergänzen, sollen auch hier für die Renaissanceperiode einzelne Parallelerscheinungen in diesen Ländern kurz betrachtet werden.

[illegible] Österreich und Tirol.

Der deutsche Charakter des Georgssaales und des Dachauersaales findet sich auf Schloss Velthurns[4] wieder, natürlich dem bescheideneren Aufwande des nicht fürstlichen Besitzers entsprechend, wesentlich vereinfacht. Eine Verbindung deutscher und italienischer Motive, besonders die Aufnahme von Grottesken, die auf der Trausnitz so reizend wirken, weisen die Schlösser Neuhaus und St. Wolfgang in Oberösterreich, sowie der Kreuzgang zu Schwaz[5] auf. Besonders aber die Dekoration des spanischen Saales (Abb. 110) zu Ambras[6] ist in Anordnung und Detail fast ein Gegenstück zur Trausnitz. Deutsche Künstler arbeiten mit italienischen zusammen, und charakteristisch ist auch die Anwesenheit des Niederländers van Hallart, obgleich er nicht die dominierende Rolle spielte, wie Sustris in Landshut und München. Der strengere italienische Charakter, wie ihn die Landshuter Residenz zeigt, findet sich in vereinzelten Beispielen bis nach Steiermark, wie der Kapellenplafond in Schloss Strechau beweist. Die dekorativen Malereien im Palazzo Lodron, in der Villa Margon (Abb. 111) und vor allem im Castello in Trient[7] gehen ganz auf dieselben oberitalienischen Vorbilder zurück.

Aber nicht wie im Mittelalter lässt sich ein schrittweises, gleichmässiges Vordringen des italienischen Einflusses nach Tirol und Bayern der Brennerstrasse entlang feststellen, sondern es finden sich, allerdings nur in der ersten Hälfte

1) Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern S. 711. Nur die eine Hälfte der bemalten Facade hat sich erhalten. Unsere Abbildung giebt noch die [illegible] und ist nach einem alten Ölgemälde im bayerischen Nationalmuseum, Saal 52, hergestellt. Hierher gehört auch der Entwurf der Rathausfacade in Wasserburg von W. Pittenhart 1634.

2) Heute im Regensburger Stadtbauamte verwahrt. Das bayer. Nationalmuseum [illegible] ausserdem acht Detailskizzen zu Facadenbemalungen, die gleichfalls von Hans Bocksberger dem Jüngeren entworfen sind. Reproduktionen einzelner Blätter in der Altbayerischen Monatsschrift des hist. Vereins von Oberbayern 1890. Heft 4/5. S. Anm. 4 S. 30.

3) Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart 1891. S. 371—373.

4) B. Riehl, Brennerstrasse. S. 120.

5) Ebenda S. 37.

6) Ebenda S. 67.

7) Ebenda S. 225.

des sechzehnten Jahrhunderts, vereinzelte Werke importierter, rein italienischer Kunstwerke neben der allmählichen Umgestaltung des fremden Stiles zu einer eigenartigen deutschen Renaissance.

»Es ist nicht sowohl deutsche Renaissance, als vielmehr Renaissance in Deutschland, was wir in Bayern finden.« So lautet das Urteil Lübkes in seiner Geschichte der deutschen Renaissance[1]). Kann es heute noch unterschrieben werden?

Wir sind heute überzeugt, dass aus den mittelalterlichen Anschauungen Deutschlands niemals die humanistischen Bestrebungen und die moderne Weltauffassung sich hätten entwickeln können. Es ist eine historische Thatsache,



SCHLOSS [illegible]

dass in Italien die modernen Kulturaufgaben zuerst aufgegriffen und an andere Nationen weitergegeben wurden. Der Grad der Ausbildung, den die Kulturaufgaben dann in den einzelnen Ländern erfahren haben, bestimmt den Standpunkt der einzelnen Nation in der allgemeinen Kulturentwickelung.

Das Gleiche gilt auch in der Kunst. Die Renaissancekunst ist in Italien entstanden und bedeutet ein Zurückgreifen auf die Antike mit dem Zweck, den damals modernen Lebensanschauungen einen künstlerischen Ausdruck zu geben. Deshalb [illegible]dten, suchten und — wir können unbedenklich sagen — fanden auch

[1]) Lübke a. a. O. S. 51.

die Künstler in Italien damals das Heil der Kunst. Ohne Italien und seine Künstler hätte von den Werken van Eycks und Wolgemuts niemals ein Weg zu der Kunst Dürers und Holbeins geführt. Deshalb dürfen wir, was dann die Künstler zu Hause geschaffen, nicht nach dem Schlagworte „national“ in seiner historisch-romantischen Bedeutung beurteilen. Wir haben nur zu fragen, ob sie als sklavische Nachahmer ganz im Banne der fremden Kunst geblieben sind oder ob sie das Fremde den heimischen Lebensverhältnissen angepasst und Eigenes dazugethan haben.

Die Scheidung der künstlerischen Bedürfnisse nach den Ständen



11. TRIENT [illegible]

Fürsten und Adel, Kirche und Volk — tritt schon im späten Mittelalter ein und wird naturgemäss in der Renaissancezeit noch ausgeprägter. Es ist zweifellos unrichtig, von der kirchlichen Kunst in Altbayern im 16. bis 18. Jahrhundert zu sagen, dass sie mit dem inneren Leben des Volkes ohne Zusammenhang geblieben sei. Sie geht vielmehr, bald nachdem der neue Stil massgebend geworden ist, ihre eigenen Wege gegenüber der höfischen Kunst und sicher hat die Kirche niemals einen grösseren Einfluss auf die Volkskunst ausgeübt, als zur Zeit des Barock- und Rokokostiles. Und wenn die italienischen Schmuckformen an den deutschen Ratsstuben und Patrizierhäusern

eine Umgestaltung erfuhren, die sie zum deutschen Renaissancestil macht, so dürfen wir das nationale Element eben in der Anpassung an die heimischen Bedürfnisse, an Klima, Land und Leute, erkennen.

Dass bei der Kunst des Hofes, der manches Mal eben in der Aufnahme fremder Elemente ein wirksames Mittel zur Betonung seiner Stellung über dem Volke sah, das nationale Element, wie ich es eben präzisierte, nicht von so ausgesprochener Bedeutung war, ist klar. Überblicken wir aber gerade die Werke der dekorativen Malerei am bayerischen Hofe von 1540—1630, so ist sicherlich kein »Verfall«, wie so gerne angenommen wird, sondern eine Entwickelung nach aufwärts, nach der nationalen Seite hin, zu bemerken. Ich habe betont, dass man in der Landshuter Residenz sich in einem italienischen, in einem Mantuaner Palazzo zu befinden glaubt. Aber schon das Antiquarium und mehr noch die Trausnitz haben trotz der starken italienischen Anklänge so vieles, was sich nur durch Zeit, Ort und Art ihrer Entstehung erklären lässt, dass auch der bayerische Charakter mit zu Wort kommt. Wie echt deutsch die Gestalt des Hans Muelich ist, der fast ausschliesslich für den Hof beschäftigt war, darauf habe ich gleichfalls hingewiesen. Die nationale Eigenart des Stilcharakters tritt noch mehr hervor in der Epoche Candids. Ich will ganz absehen davon, dass der gesamte Residenzbau und seine Dekoration lediglich der charakteristische Ausdruck der politischen und kulturellen Verhältnisse Altbayerns am Beginn des 17. Jahrhunderts ist, dass am Hofe die italienischen Künstler fast ganz verschwinden und echten, biederen Altbayern Platz machen: Die künstlerische Persönlichkeit Candids selbst enthält, trotz seiner italienischen Lehrjahre und vielleicht wegen seiner niederländischen Abkunft, so viel Unmittelbarkeit und wahre Individualität, dass ich in ihm keinen Manieristen sehen kann. Wo er den Pinsel oder die Zeichenfeder führt, zeigt sich der selbständige Meister, und auch die Werke seiner zahlreichen Schüler haben einen bestimmten künstlerischen Charakter, der sie von anderen günstig unterscheidet.

In einer Zeit reichster und glänzendster Kunstproduktion sind jene Werke entstanden, die zu besprechen ich mir vorgenommen hatte. Veranlasst und gefördert durch die Kunstliebe unseres bayerischen Herrscherhauses, waltete frisches Vorwärtsstreben in allen Kunstzweigen. Und selbst dann noch, als in anderen deutschen Ländern alles Kunstbedürfnis im konfessionellen Hader der Parteien zu erlöschen drohte, schufen in Altbayern Künstler verschiedenster Abstammung in wechselseitigem Geben und Nehmen die edelsten Werke.

Um ein geschlossenes Bild der ganzen für Bayerns Kunstentwickelung so bedeutenden Zeit zu gewinnen, müssten neben der Malerei auch die Werke der Architektur und Plastik, besonders des Bronzegusses und des Kunstgewerbes betrachtet werden. Doch diese Werke würden nicht mehr in den Rahmen meiner Arbeit gehören und werden von anderen und an anderer Stelle besprochen werden.

ANHANG

Erklärung der Darstellungen aus der italienischen Komödie im Fries des herzoglichen Arbeitszimmers auf der Trausnitz; nach Karl Trautmann, Jahrbuch für Münchener Geschichte, I. 300.

1. Pantalone und Zanne in Waffen wehren sich gegen einen Angreifer.

2. Der Angreifer des ersten Bildes wehrt sich gegen Pantalone und Zanne.

3. Ein alter Mann (Pantalone?) sitzt auf einem Korb voll Esswaaren, in der einen erhobenen Hand ein Gefäss haltend. Über seinem Haupte schwebt ein Bienenkorb; vor ihm ein Dreifuss, unter dem ein Feuer brennt. Zanne schürt das Feuer, hinter dem Alten ein zweiter Zanne, in der Rechten eine Laterne, in der Linken einen Vogel.

4. Zanne hält ein ausgespanntes Netz, in das Pantalone achtlos hineintritt, den Dolch in der Hand, den Blick auf die Sphinx im ornamentalen Mittelstücke gerichtet.

6. Die nämliche Scene als Pendant.

7. Zwei Zanni kauern nebeneinander, eifrig aus einer Schüssel essend, ein gefrässiger Hund hat sich dazu gesellt; sie werfen angstvolle Blicke auf den Kavalier (Pantalone), der sich ihnen, die Hand am Degen, nähert.

8. Ein Schiff; die beiden darin sitzenden Zanni prügeln den im Netz gefangenen Pantalone durch.

9. Ein Alter in schwarzer Kleidung (Pantalone?) lockt allerlei Nachtgevögel; erstaunt blickt Zanne diesem Treiben zu.

10. Eine gedeckte Tafel; Pantalone reicht dem erfreut herbeispringenden Zanne die Hand, wahrscheinlich um ihn zum Essen aufzufordern.

11. Zanne führt Pantalone mit der Cortigiana zusammen.

12. Eine Kupplerin mit Krücke und Rosenkranz übergiebt der Cortigiana einen Liebesbrief; Pantalone stürzt herbei, einen Dolch in der Linken, Zanne macht vergebliche Anstrengungen, ihn zurückzuhalten.

13. Pantalone nähert sich mit dem Laute spielenden Zanne der Cortigiana.

14. Zanne überreicht der Cortigiana einen Brief und Geschenke; im Hintergrunde der erfreute Pantalone.

15. Pantalone und zwei Zanni bilden eine musizierende Gruppe.

16. Zanne hält einem schulmeisterlich aussehenden Alten mit Brille und Stab (Pantalone?) eine Tafel hin; hinter dem Alten drei Buben, die an der Lektion teilnehmen.

Erklärung der Malereien in der Narrentreppe des Schlosses Trausnitz; nach Karl Trautmann, Jahrbuch für Münchener Geschichte, I. 301.

Die Treppe bildet im Grundriss ein Rechteck. Die östliche erste Wand, die nördliche zweite, die westliche dritte Wand zeigen nur ornamentalen Schmuck auf einer Wandfläche, die, wie auf der ganzen übrigen Treppe, wo Mauer dargestellt werden soll, Scagliola imitiert.

Auf der südlichen vierten und östlichen fünften Wand sieht man eine halbgeöffnete Thür, davor einen kleinen Hund, der von einem Knaben an der Kette gehalten wird; weiter unten eine Loggia mit Gärten davor, in die Loggia führt eine Treppe hinab, auf der oben zwei Figuren stehen: ein Mädchen, einen Kranz in der Rechten, einen Korb mit Blumen in der Linken; ein kleiner Hund springt voraus. Ferner ein als Harlequin gekleideter Mann, der dem Beschauer entgegenlacht. Im Hintergrund der Loggia führt Zanne eine Dame vor.

Nördliche, sechste Wand: Pantalone spielt die Laute und blickt sehnsüchtig zu einem Fenster empor, in dem aber nur eine Katze zu sehen ist. Zanne stützt sich auf seinen Stock und hält den aus der Loggia kommenden ein Kästchen entgegen.

Auf der westlichen, siebenten Wand nur ornamentale Malereien.

Südliche, achte Wand: Unter einer Thür zeigt sich Zanne, einen Hut in der Linken, die

Rechte am Messer, er scheint dem Rate Pantalones zu folgen, der mit einem Mädchen aus einer tieferliegenden Thür hervortritt und seinem Diener die Hand entgegenstreckt.

Östliche, neunte Wand: Zwei Nischen mit allegorischen Gestalten.

Nördliche, zehnte Wand: Ein junger Mann winkt seinem Diener Zanne, der, einen Hahn und einen Eimer tragend, das Haus der Cortigiana verlässt; der gegenüberliegende Pantalone beobachtet den Vorgang.

Westliche, elfte Wand: Cortigiana lacht aus einem Fenster dem auf der vorhergehenden Wand abgebildeten Zanne nach.

Südliche, zwölfte Wand: Pantalone verfolgt mit seinem Diener den Zanne, der mit einer Schüssel entflieht.

Östliche, dreizehnte Wand: Zwei Nischen mit allegorischen Figuren.

Nördliche, vierzehnte Wand: Vor die Thüre stürzt ein altes Weib, einen Topf in der wurfbereiten Rechten, eine Feuergabel in der Linken. Unbekümmert darum trägt ein Mohrenkind eine Schale mit Blumen die Treppe herauf.

Westliche, fünfzehnte Wand: Der Pantalone, eine grosse Brille auf der Nase, blickt nach der Alten.

Südliche, sechzehnte Wand: Der Zorn der Alten scheint den zwei kauernden Zanni zu gelten, die eine Schüssel erobert haben, aus der sie mit den Händen essen. Pantalone kommt die Treppe herauf, um sie mit dem Stocke zu strafen. Hinter ihm tritt ein Jüngling, einen Pokal voll Wein in der Hand, aus der weitgeöffneten Thür. Ein Mädchen folgt ihm.

Östliche, siebzehnte Wand: Zwei Nischen mit allegorischen Figuren.

Nördliche, achtzehnte Wand: Ein auf der Höhe der Treppe stehender Pantalone wird angegriffen; er hat bereits den Zanne zurückgeworfen, doch schon eilt ein zweiter Pantalone, in jeder Hand einen Dolch, zum Sturm vor, ihm nach ein anderer Zanne mit Spiess und hocherhobener Laterne.

Westliche, neunzehnte Wand: Aus einem Fenster leert ein halbentkleidetes Mädchen den Inhalt eines nicht näher zu bezeichnenden Gefässes über die Streiter.

Südliche, zwanzigste Wand: Pantalone ist krank geworden, auf einem Esel reitet er die Treppe hinauf, ein Rezept in der Hand; ihm voran Zanne, seinem Herrn ein Uringlas entgegenhaltend, und ein altes Weib, vielleicht Pantalones Haushälterin, mit Krücke und Rosenkranz. Ein zweiter Zanne schliesst die Gruppe, indem er den Esel leitet.

Östliche, einundzwanzigste Wand: Ein weiterer Zanne schafft Esswaren beiseite. Ein kleiner, weisser Hund springt ihm entgegen. Diese Wand enthält auch eine, jetzt vermauerte Thür, an deren Wangen Pantalone und Zanne abgebildet sind, mit Dolchen in der Hand den Heraustretenden gleichsam auflauernd.

Nördliche, zweiundzwanzigste Wand, sowie die westliche, dreiundzwanzigste: Der verliebte Pantalone bringt ein Ständchen, Zanne begleitet ihn auf der Geige. Ein Mädchen wirft von oben dem Alten eine Blume zu; eine minder wohlriechende Gabe wird, gleichfalls von Frauenhand, aus einem nebenliegenden Fenster dem Sänger zu teil.

Südliche, vierundzwanzigste Wand: Cortigiana, gefolgt von ihrer Dienerin, setzt Zanne, der sich von ihr verabschiedet, ein Barett auf und giebt ihm Geld. Er scheint im Auftrage der beiden Pantalone zu handeln, die weiter unten die Scene belauschen.

Östliche, fünfundzwanzigste Wand: Der vorhergehende Auftritt hat noch andere Beobachter: Aus einer Thür blickt eine Zofe auf die Gruppe und winkt ihrer Kollegin drüben mit dem Finger; ein Zanne schleicht mit einem Briefe herbei, hinter ihm ein dichtverhüllter junger Mann; ein zweiter Zanne und ein Mädchen sehen vom Fenster aus zu.

Nördliche, sechsundzwanzigste und westliche, siebenundzwanzigste Wand: Ein Mädchen tritt heraus, hinter ihr Pantalone; Zanne ergreift die Hand des Mädchens und führt es einem jungen Manne zu; ein zweiter Zanne spielt Laute, eine andere Person dreht lange Nasen.

Südliche, achtundzwanzigste Wand: Ein Zanne sitzt an einer Kellerthür und übergiebt sich in einen Hut. Pantalone stürzt mit einem Stock aus dem Keller und will den Zanne züchtigen. Ein zweiter Zanne wirft eine Schüssel zum Fenster hinaus.

Östliche, neunundzwanzigste Wand: Zanne nimmt seinen alten Pantalone auf den Rücken und trägt ihn davon.

Die Landschaften in den Stichkappen und den Fensterlaibungen des Antiquariums stellen dar:

Rechts vom Eingange und zwar in der

Stichkappe	Fensterlaibung rechts	Laibung links
1. ABMSPERG	GRIENWALT	PRUCK
2. MOSSPURG	VOBBURG	CRANTSPERG
3. LANCZHUET	CRAIBURG	ES(LARN?)
4. FUERT	NANHOVEN	GEISENHAUSEN
5. GRAVENAU	CRAISPACK	WARTENBERG
6. DIETFURT	NEU KAMBSPERG	CAMERAU
7. BURCKHAUSEN	KHYRCHBERG	NATERNBERG
8. STRAUBING	BIBURG	MAINBURG
9. INGOLSTAT	AIBLING	HALSS
10 WASSERBURG	SCHWINDECK	AURBURG
11 LANDTSPERG	TEISPACH	SCHWAEM
12. SCHERDING	RIEDT	REISCHPACH
13. REICHENHALL	FRIBURG	WILTZHUET
14. BRAUNAW	HAIDAW	DISSENSTAIN
15. DINGELFING	VICHTACH	WOLZACH
16. SCHONGA	HENGERSBERG	KOZING
17. FRIDBERG	BERNSTAIN	REGEN

Links vom Eingange und zwar in der

Stichkappe:	Laibung rechts	Laibung links.
1. EDING	WOLFERZHAUSN	DACHAV
2. STAT AM HOF	GEISNFELT	RIETENBURG
3 MUNCHEN	CLING	ABACH
4. WEILHAIM	MORINGEN	LEONSPERG
5 OSTERHOVEN	MAURKIRCHEN	VALLEY
6. DECKENDORF	SCHONBERG	FELSTAIN
7 SCHROBENHAUSEN	FRONTENHAUSEN	RAUHENLESCHPERG
8. ERDING	MENTZING	MARQUARTSTAIN
9. KELHAIM	TROSTBURG	TOLTZ
10. NEUSTADT	ROTENBURG	GRIESPACH
11. AICHACH	NEUMARCKT	ROSENHAIM
12. TRAUNSTAIN	DONAUSTAUF	ECKENFELDEN
13. RAIN	ECKMUL	HOHENSCHWANGAW
14. LANDAW	PAEL	MERMOSEN
15. VILSHOVEN	MITTERNFELS	MURNAW
16. WEMBDING	ELLENDORF	HAG
17. PFAFFENHOVEN	ISERECK	STARNBERG

Inschriften unter den gemalten Büsten bayerischer Herrscher im Wappengange der Münchener Residenz

Westwand

ANSBERTUS ALIIS ASOPERTUS MAIOR DOMUS.

S. ARNOLPHUS MAIOR DOMUS POSTEA EPISCOPUS METENSIS

PIPINUS MARTELLI PATER, MAIOR DOMUS.

PIPINUS CAROLI M. PATER FRANCORUM REX.

PIPINUS REX ITALIAE CAROLI MAGNI FILIUS.

PIPINUS BERNARDI F. PRIMUS EX REGUM SOBOLE, COMES IN LENGELFELD

ARNOLPHUS COMES IN LENGELFELD BELLI DUX.

ARNULPHUS ALIAS ARNOLDUS PRINCEPS BOIARIAE.

BERTHOLDUS COMES SCHIRENSIS PALATINUS BOIORUM.

OTHO I. COMES SCHIRENSIS PRAEFECTUS PRAETORIO ROM: IMPERII

OTHO III. WITELSPACHENSIS COMES, CONDITOR ARCIS ET NOMINIS.

OTHO V. MAGNUS PRIMUS DUX BOIARIAE EX WITELSPACHENSI ORIGINE.

OTHO VI. PALAT: RHENI UTR: BAVARIAE DUX ELECTOR.

LUDOVICUS IIII. BAVARUS ROMANORUM IMPERATOR IV. ALIAS V. COM. HOLAND ET SELAND:

JOHANNES COMES PALAT: RHENI SUPERIORIS BAVARIAE DUX

ALBERTUS I. PIUS COM: PALATINUS RHENI BAVARIAE DUX

GULIELMUS I. VULGO IV. COM: PAL: RHE: UTRIUSQUE: BOIARIAE DUX SAC: ROM: IMP: VICARIUS.

GULIELMUS II. VULGO V. COM: PALATINUS RHE: UTRIUSQUE BOIARIAE DUX.

Ostwand:

ARNOLDUS SEU ARNULPHUS MAIOR DOMUS.

ANSCHISIUS ALIAS ANGISUS, SEU ANGISO MAIOR DOMUS.

CAROLUS MARTELLUS PIPINI REGIS PATER.

CAROLUS M. IMPERATOR PRIMUS EX GERMANIS ET FRANCIS AUGUSTUS.

Unleserlich, nach Kalmbach: BERNARDUS PIPINI REGIS FILIUS, REX IN ITALIA, CAROLI M. NEPOS.

BERNARDUS COMES LENGELFELDENSIS ARNOLPHI PATER.

LUITBALDUS EX COMITIBUS LENGELFELD: DUX NORICORUM, ET MARCHIO AUSTRIAE.

ARNOLPHUS PALAT: CONDITOR ARCIS UNDE SCHIRENSES PALATINI BOIORUM

WERNERUS COMES SCHIRENSIS OTHONIS PRIMI PATER.

OTHO II. COMES SCHIRENSIS PALATINUS BOIARIAE.

OTHO IV. WITELSPACHIUS COMES, SENIOR.

LUDOVICUS I. IDEMQUE PRIMUS EX BOIIS COMES PALAT: RHENI ELECTOR

LUDOVICUS II. SEVERUS COM. PALAT: RHENI SUPER: BAV: DUX ELECTOR IMPERII

STEPHANUS COM: PAL: RHENI SUPER: BOIARIAE DUX, S. ROM: IMP: ELECTOR.

ERNESTUS COMES PALATINUS RHENI ET SUPERIORIS BOIARIAE DUX.

ALBERTUS II. SAPIENS VULGO IV. COM: PAL: RHE: UTRIUSQ: BOIARIAE DUX S. ROM: IMP. CAPITANEUS.

ALBERTUS III: DICTUS V. COM: PALAT: RHE: UTRIUSQUE BAVARIAE DUX.

MAXIMILIANUS I. D: G: COM. PAL: RHE: UTRI: BAV: DUX S. R. I: ARCHIDAPIFER ET ELECTOR.

Orts- und Namensverzeichnis





